REVUE MENSUELLE

L'EDUCATION MUSICALE

LE NUMERO : 6 F / MARS 1975

N° 216

l'éducation musicale

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

- Fondateur : **R. VIEUXBLE**
- Directeur : **A. MUSSON**

Comité de Patronage :

M. Marcel **LANDOWSKI**, Inspecteur Général de l'Instruction Publique.

M. Jacques **CHAILLEY**, Inspecteur Général de l'Instruction Publique (Musique), Professeur d'Histoire de la Musique à la Sorbonne, Directeur de l'Institut de Musicologie, Directeur de la Schola Cantorum.

M. Georges **FAVRE**, Docteur ès Lettres, Inspecteur Général honoraire de l'Instruction Publique.

M. Robert **PLANEL**, 1er Grand Prix de Rome, Inspecteur Général Honoraire de l'Enseignement Musical dans les Ecoles de la Ville de Paris et du département de la Seine.

Rédacteurs :

M. M.A. **BERA**, Agrégé d'Anglais.

M. René **BERTHELOT**, Directeur Honoraire du Conservatoire d'Orléans, Vice-Président d'Honneur de l'Association Nationale des Directeurs de Conservatoires.

M. Olivier **CORBIOT**, Professeur d'Education Musicale au Lycée Henri IV.

M. Roger **COTTE**, Assistant de Recherches à l'Université de Paris IV, Chargé de la Direction du Laboratoire de Musicologie, Docteur de l'Université, Professeur à la Schola Cantorum.

M. Marcel **DAUTREMER**, Président d'Honneur de l'Association des Directeurs des Conservatoires.

Mme Amy **DOMMEL-DIENY**, Chargée de Cours à l'Institut de Musicologie à la Sorbonne.

Mme **FLEURANT**, Inspectrice de l'Enseignement Musical.

M. Michel **GUIOMAR**, Maître de Conférences à l'Université de Paris I, Chargé du Groupe de Recherches d'Esthétique Générale et Musicale, Professeur d'Histoire de la Musique à la Schola Cantorum.

M. Yves **HUCHER**, Professeur de Lettres.

M. Alain **LIEUZE**, Professeur d'Education Musicale au Lycée Marcelin Berthelot de Saint-Maur.

M. Dominique **MACHUEL**, Professeur d'Education Musicale au Lycée Montaigne.

M. Jean **MAILLARD**, Professeur d'Education Musicale au Lycée François Ier, Fontainebleau.

M. Jacques **MURGIER**, Directeur du Conservatoire de Reims, Vice-Président de l'Association des Directeurs des Conservatoires.

M. J.-M. **THIL**, Professeur d'E.M.

M. Henri **VACHEY**, Directeur du Conservatoire de Douai, Président de l'Association Nationale des Directeurs des Conservatoires et Ecoles de Musique.

M. Jacques **VEYRIER**, Directeur du Conservatoire de Boulogne-sur-Mer (*).

M. **ZIBERLIN**, Inspecteur de l'Enseignement Musical.

(*) C'est à **M. Veyrier**, délégué du Comité de Lecture pour les Conservatoires, que doit être adressée toute correspondance concernant ces établissements (rapports, articles, etc.) à l'exclusion des souscriptions et renouvellements d'abonnements.

CONDITIONS GÉNÉRALES DE VENTE

	France et Outre-mer	Etranger
1. Abonnement simple (10 numéros par an)	F. 45,—	F. 60,—
2. Abonnement couplé (10 numéros) et le supplément iconographique (5 iconographies par an)	F. 60,—	F. 70,—

Souscription par chèque bancaire ou par virement au C.C.P. 1809-65 PARIS à « L'Education Musicale ».

La revue ne parait ni en août, ni en septembre.

LES ABONNEMENTS SONT TACITEMENT RECONDUITS.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à « L'E. M. » dans la quinzaine suivant son échéance. Faute de quoi l'abonnement est dû pour une nouvelle année.

Pour tout envoi par avion, nous consulter sur le montant de la surtaxe aérienne.

1. Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 1 F.
2. Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.
3. Les manuscrits ne sont pas rendus.
4. Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... **F 6**

Education Musicale et Suppl. Iconographique .... **F 8**

Direction et Administration :
3, rue des Ecoles - 77590 BOIS-LE-ROI - Téléphone : **069-69-91** - C.C.P. : PARIS 1809-65

TOUS DROITS DE TRADUCTION, DE REPRODUCTION ET D'UTILISATION RESERVES POUR TOUS PAYS

1875  *1937*

Maurice Ravel

30e Année — N° 216 MARS 1975

Sommaire

L'Education Musicale en Ecole Elémentaire

Jacques CHAILLEY
Chargé de mission d'Inspection générale (Musique)
au Ministère de l'Education

A l'école élémentaire, comme dans les degrés ultérieurs, les problèmes de l'Education musicale se posent de manière différente selon qu'on envisage telle ou telle de ses trois finalités, dont chacune s'adresse à des catégories différentes d'enfants et d'écoles.

I. — MUSIQUE POUR TOUS

Pourquoi :

a) La Musique est, à l'âge concerné, un élément irremplaçable de formation : **elle affine les réflexes sensoriaux,** met en jeu des mécanismes psychiques et corporels dont bénéficient les autres matières (statistiques à l'appui); elle développe la sensibilité, assure des coordinations somatiques et apporte à l'intellectualisme d'autres matières une contrepartie inappréciable de détente et d'euphorie nécessaire à l'équilibre de l'ensemble. Mais pour cela, elle ne doit pas être passive (écoute simple, même commentée) : **une participation active** est irremplaçable (jeux musicaux, chants, jeu d'instruments, etc.).

b) C'est à l'âge de l'école élémentaire que se forment ces réflexes : une formation musicale tardive est presque toujours déficiente. Une éducation musicale commencée en 6ᵉ, et « a fortiori » plus tard, se heurtera à de graves difficultés, à des refus, alors qu'il n'y en a pratiquement jamais quand le terrain a été préparé à l'école primaire.

c) Dans la vie moderne audio-visualisée jusqu'au fond des campagnes, la Musique est désormais présente à tout instant : il ne s'agit donc plus, comme il y a cinquante ans encore, d'« initier » à la Musique mais d'**apprendre à l'écouter** (réaction contre le bruit de fond) et à la **juger** (choix entre le meilleur et le pire, indistinctement offerts). Aucun enfant n'échappe à l'environnement sonore : aucun ne doit donc y être livré sans moyens de défense.

d) Si la Musique n'entre pas dans la vie de l'enfant à l'école primaire, seuls en resteront favorisés les milieux qui peuvent en payer l'étude extra-scolaire à leurs enfants. S'il en a été parfois ainsi dans le passé, il est inadmissible de laisser au XXᵉ siècle se prolonger un mode de sélection aussi anti-démocratique.

Comment :

a) Conçue comme « activité d'éveil », c'est-à-dire avec prédominance de l'imprégnation sur l'acquisition, l'éducation musicale pour tous ne se **mesurera pas en horaires cloisonnés,** mais par l'insertion dans l'activité globale de l'école d'**une pratique continue, volontiers mélangée aux autres activités de la classe,** centrée sur trois notions essentielles : **chanter - jouer - écouter.**

Autour de ces trois notions se développeront de multiples actions formatrices : décontractions, jeux rythmiques, incitations à la créativité, bricolages pour fabriquer des instruments, écoutes commentées toujours très brèves (ne jamais dépasser la capacité d'attention) et toujours actives (priorité des auditions vivantes sur le disque ou la radio, ne jamais laisser la vue inoccupée sans concentration préalable). Le principe devrait être qu'il ne doit **pas se passer de journée sans quelques minutes de Musique :** chants, jeu d'instruments ou écoute commentée.

b) Pour réaliser ce programme, dont aucune école quelle qu'elle soit ne peut se dire dispensée, l'instituteur dispose de divers auxiliaires : stages régionaux ou nationaux, documentation (C.R.D.P.), aide de conseillers pédagogiques d'Education musicale (C.P.E.M., corps en cours d'implantation), concours d'associations spécialisées (J.M.F., Musicoliers, Centres musicaux ruraux, etc.) avec lesquelles il lui est recommandé de collaborer au maximum, mais qui en aucun cas ne doivent se substituer à lui, ni empiéter sur ses attributions.

c) Cette activité musicale doit être simple, dépourvue de toute prétention technique (élimination du « solfège » en soi) et par là accessible à tout instituteur même non spécialement formé : on ne lui demande pas d'être un spécialiste, mais seulement d'encourager les enfants à faire de la Musique et de les y aider avec un programme à leur portée, que l'on peut formuler comme suit **(niveau à atteindre à la sortie du C.M.2) :**

1) Connaître un répertoire de chansons populaires, les chanter correctement, juste et en mesure. (Des indications sur ce répertoire sont données périodiquement au B.O.E.N.)

2) Pouvoir jouer sans harmonisation les plus simples d'entre elles sur un instrument du choix de l'élève : piano, flûte à bec, xylophone, etc., et les chanter avec le nom des notes sans s'occuper de la hauteur absolue.

3) Connaître les noms d'une dizaine de grands compositeurs, avoir entendu un morceau de chacun d'eux et savoir reconnaître ce morceau à partir de son début.

II. — MUSIQUE RENFORCEE

Pourquoi :

Le « Tronc commun » défini ci-dessus représente un minimum vital. Beaucoup d'enfants ressentent le désir d'aller au-delà, des instituteurs, en nombre plus grand qu'on ne croit, ont la capacité et le désir de les y mener. Trop d'entre eux, prisonniers des préjugés de la génération antérieure, sont inhibés par l'impression fausse que, ce faisant, ils sortiraient de leur métier et voleraient aux disciplines principales le temps qui leur est dû. Il importe de les persuader que, ce faisant, ils sont au contraire dans l'essentiel de leur tâche en contribuant au développement maximum de l'enfant, ce dont bénéficieront en outre ces disciplines « principales » elles-mêmes ; il s'agit d'autre part de les placer dans les conditions les meilleures pour réaliser ce travail.

Comment :

a) Sous le contrôle de l'I.D.E.N. et, lorsqu'il en existe à proximité, avec l'appui de C.P.E.M. mis à leur disposition, on souhaite que se fassent connaître à l'Inspection générale les écoles possédant au minimum un maître intéressé, et, dans la mesure du possible, plusieurs maîtres d'une même école travaillant en équipe, afin de réaliser un type d'école, dit à « horaire musical renforcé », où, sans statut spécial ni modification de l'emploi du temps global, l'activité musicale puisse devenir un élément particulièrement actif et efficace de la formation scolaire. L'essentiel est que cette activité musicale occupe un **horaire quotidien,** même s'il est modeste. On souhaite **1/4 d'heure en C.P., 20 minutes en C.E., 30 minutes en C.M.,** et qu'elle se poursuive **sans interruption d'un niveau à un autre** (si elle ne peut être assurée à tous niveaux, l'instituer d'abord en C.M.2 et redescendre ensuite selon possibilités, et non l'inverse).

b) Une telle éducation musicale n'a pas de caractère technique et n'inclut dans sa définition **aucune spécialisation préprofessionnelle.** Elle ne comporte ni solfège systématique, ni apprentissage d'instrument classique, les enfants pouvant, s'ils le désirent, pratiquer cet apprentissage au conservatoire local ou école assimilée et s'y voyant encouragés, mais sans incidence scolaire régulière. Elle utilise par contre amplement le chant choral et les instruments d'accès facile (flûte à bec, percussion, etc.) dans un esprit de développement des capacités de l'enfant plus que de réalisation artistique à l'usage des tiers. Il va de soi que comme la catégorie précédente et plus encore, elle peut et doit tirer parti, sous les mêmes conditions, des concours extérieurs offerts.

En vue d'orienter une progression qui reste foncièrement à l'initiative du maître en fonction de ses possibilités et de celles des enfants, on peut définir comme suit **le niveau optimum à atteindre à la sortie du C.M.2 :**

1) Habitude de la chorale, à laquelle seront rattachés les exercices respiratoires, vocaux et solfégiques appropriés.

2) Mouvements rythmiques coordonnés sur percussion et sur enregistrement (sans percussion), exercices rythmiques chantés ou frappés avec précision.

3) Pouvoir, après une demi-heure environ de préparation non guidée, jouer sur un instrument monodique, du choix de l'élève, une partie (non obligatoirement la première) d'un morceau à trois voix (niveau d'un choral de Bach). Déchiffrage facile sur le même instrument.

4) Connaître et chanter un répertoire de chants à une ou plusieurs voix dont on devra pouvoir également solfier les plus simples en hauteur relative. Répéter avec le nom des notes (en hauteur relative) un modèle d'une dizaine de notes entendu à la voix ou à l'instrument et en aborder la notation.

5) Connaître les principaux instruments de l'orchestre classique et en reconnaître les timbres.

6) Connaître les noms d'une vingtaine de grands compositeurs ; les situer sommairement dans le temps par rapport à l'histoire ; connaître au moins une œuvre de chacun d'eux et pouvoir la reconnaître à l'audition d'un fragment qui ne soit pas obligatoirement le début.

III. — MUSIQUE SPECIALISEE

Pourquoi :

Les catégories précédentes s'adressent à tous les enfants sans exception, sans aucune idée de spécialisation ultérieure. Ce qui y est prévu est par contre insuffisant, en raison des impératifs de formation précoce prévue, propres à la Musique, spécialement pour certains instruments (piano, cordes...) lorsqu'il s'agit de préparer à longue échéance à la profession musicale proprement dite les enfants particulièrement doués, susceptibles, s'ils persévèrent, d'en

former plus tard les cadres. Trop souvent, dans le passé, cette formation intensive a eu pour contrepartie une regrettable déficience des études générales ; ou bien, à l'inverse, les exigences accrues de ces dernières ont étouffé dans l'œuf des talents musicaux qui eussent pu aboutir à des carrières brillantes.

Il est donc nécessaire, pour les enfants concernés, d'envisager un mode de formation qui tienne compte des impératifs techniques mentionnés, sans négliger pour autant la formation de base nécessaire à tous dans les disciplines communes et aussi sans rendre prématurément irréversible une orientation toujours révisable à cet âge.

Contrairement aux deux premières catégories, celle-ci ne s'adresse donc qu'à un petit nombre d'enfants, reconnus, hors de toute considération de critère économique, géographique ou d'origine sociale, comme particulièrement aptes et motivés. L'importance qualitative de l'enjeu, d'où dépend la valeur future des cadres artistiques de la nation, justifie les soins attentifs dont cette catégorie doit être entourée ; sa relative faiblesse quantitative met en valeur le fait qu'elle ne peut en rien, dans l'optique d'une éducation nationale, suppléer aux deux autres, ni servir de palliatif ou d'excuse à une négligence à leur égard.

Comment :

Contrairement aux catégories précédentes, pour lesquelles notre pays accuse un retard indiscutable par rapport à la moyenne des pays environnants, la France a pris nettement pour celles-ci une position de pointe dans la solution de ce problème par la mise en vigueur du système des écoles à **horaires aménagés,** pratiqué avec succès depuis une dizaine d'années. A la suite du succès d'expériences analogues menées par des écoles privées comme la Schola Cantorum, qui dès 1964 s'annexait **un Institut secondaire** condensant les études générales sur une demi-journée, sans réduction de programme aucune, grâce à une limitation rigoureuse des effectifs de chaque classe, elle est désormais codifiée par l'arrêté du 8 novembre 1974 - « J.O. du 15 novembre 1974. Cet arrêté (B.O.E.N., n° 43, du 21 novembre 1974) est commun pour le degré élémentaire et le premier cycle du second degré. Il est complété pour le second degré de ce dernier, par un arrêté du 13 mai 1974 paru au B.O.E.N., n° 25, du 20 juin 1974, p. 1892, et par une circulaire d'application du 8 novembre 1974 (B.O.E.N., n° 43, 21 novembre 1974).

Le principe de ces écoles est **une collaboration étroite** entre deux établissements qui, chacun en toute autonomie quant à la conduite interne de l'enseignement, mais en liaison entre eux quant à son contenu, à ses horaires et à son organisation, en assurent chacun la partie qui le concerne dans le cadre de l'horaire scolaire : un Conservatoire ou une Ecole de Musique contrôlée par l'Etat pour l'enseignement musical ; une école, un lycée ou un collège pour l'enseignement général. Ce système peut en principe commencer au C.E.1, se poursuit en deuxième degré et débouche, au second cycle de ce dernier, sur les sections spéciales de lycées jumelées avec les Conservatoires de Région et préparant au baccalauréat de technicien musique (F.11). Les réductions d'horaire (mais non de programme) ainsi consenties par l'enseignement général sont compensées par le meilleur rendement obtenu grâce à la réduction d'effectif de chaque classe (10 au minimum, 24 au maximum), de sorte que, jusqu'à la fin de la 3[e] au moins, les changements d'orientation restent possibles sans inconvénient d'une section à l'autre (ils deviennent déconseillés à partir de la seconde).

Plus de vingt établissements fonctionnent ainsi en 1974-1975 au cycle élémentaire, et peuvent être considérés comme une réussite pédagogique désormais confirmée.

Le rôle de la Musique s'est profondément transformé dans notre société tout au long du XX[e] siècle. Naguère encore réservée à quelques privilégiés, elle est devenue, par la multiplication de ses moyens de diffusion et leur pénétration jusqu'au fond des foyers de toute catégorie, partie intégrante de la vie quotidienne ; c'est pourquoi elle ne peut plus, comme jadis, être placée en marge des préoccupations essentielles d'un enseignement qui se veut démocratique. L'éducation musicale n'a qu'accessoirement pour but de servir la musique ; elle doit avant tout demander à celle-ci de contribuer à la formation de l'enfant ; l'initiation à la Musique, si elle est bien comprise, peut devenir le cas échéant le plus vivifiant antidote contre la mécanisation exagérée de la vie actuelle. Il faut pour cela qu'elle soit intégrée à la vie elle-même ; il importe **de sentir d'abord, de comprendre ensuite, d'apprendre enfin.**

Le dernier terme de cette trilogie trouvera surtout sa réalisation une fois franchi le cap de l'entrée en deuxième degré. Le rôle de l'école élémentaire est essentiellement d'assurer les deux premiers éléments. Si elle manque à sa mission, il peut être à jamais trop tard. Il est faux que le Français « ne soit pas musicien » : il n'est parfois devenu tel que parce que, en son jeune âge, on a oublié de labourer un sol vierge sur lequel, par la suite, les meilleures graines sont venues se dessécher. Il doit être à l'honneur de l'école rénovée que nous voulons préparer, de donner à tous, en ce domaine comme en d'autres, une égalité des chances dont l'expérience montre, lorsqu'elle est assurée au départ, que rien n'est plus inexact que ce stupide axiome, mauvaise excuse inventée avec une regrettable désinvolture pour masquer la paresse de trop d'éducateurs du passé.

AU B.O.

Classes à horaires aménagés

Des classes à horaires aménagés peuvent être créées dans certains établissements d'enseignement élémentaire et de second degré (1er cycle). Elles permettent aux élèves de ces établissements de recevoir dans le cadre des horaires et programmes scolaires un enseignement musical spécialisé, dispensé avec le concours des conservatoires nationaux de région et de certaines écoles de musique contrôlées par l'Etat.

L'ouverture ou la fermeture des classes à horaires aménagés est prononcée par décision du ministre de l'Education, après avis du secrétaire d'Etat à la Culture.

L'admission des élèves est prononcée, après avis du directeur de l'école de musique concerné, selon la procédure réglementaire.

Une circulaire interministérielle d'application fixe les horaires et programmes des classes à horaires aménagés en ce qui concerne la répartition globale de l'enseignement général et de l'enseignement musical ; l'histoire de la Musique et ses annexes faisant partie de l'enseignement général seront assurées par les personnels qualifiés de l'Education.

Sous réserve des dispositions du présent arrêté, l'organisation générale des études est celle qui est appliquée dans les classes correspondantes du premier degré et du premier cycle du second degré.

Dans les établissements d'enseignement du premier degré comportant une ou plusieurs classes à horaires aménagés, le directeur de l'école de musique ou son représentant participe au conseil de l'école, si celui-ci a été constitué.

Dans les établissements d'enseignement du second degré comportant une ou plusieurs classes à horaires aménagés, le directeur de l'école de musique ou son représentant assiste avec voix consultative au conseil d'administration. Dans les mêmes conditions, le chef d'établissement ou son représentant assiste au conseil d'administration de l'école de musique.

Fonctionnement des classes musicales à horaires aménagés et des sections préparant au baccalauréat de technicien musique

I. — Dispositions générales

a) *Répartition des enseignements musicaux spécialisés*

L'enseignement musical spécialisé est assuré dans les classes et sections concernées par les professeurs qualifiés relevant du ministère de l'Education et du secrétariat d'Etat à la Culture.

La répartition des enseignements musicaux spécialisés entre ces deux catégories de professeurs respectera les principes suivants :

Une première priorité absolue sera donnée aux professeurs relevant du ministère de l'Education pour l'enseignement de l'Histoire de la musique et de ses annexes : analyse des formes, explication de disques ; aux professeurs relevant du secrétariat d'Etat à la Culture pour l'enseignement des instruments et ses annexes : classe d'orchestre, de musique de chambre, etc.

Une seconde priorité, à faire valoir exclusivement en cas de désaccord, devra jouer en faveur des personnels de l'Education pour l'enseignement du solfège et en faveur des personnels des conservatoires pour l'enseignement de l'harmonie, étant entendu que les deux personnels sont également qualifiés dans ces disciplines.

b) *Effectifs*

Le principe même de ces classes suppose une réduction d'effectifs nécessaire à l'enseignement de la pratique instrumentale et propre à compenser une réduction d'horaires de certaines disciplines d'enseignement général, les programmes d'enseignements général n'étant pas pour autant allégés. L'effectif optimum de ces classes devra se situer entre 10 et 20 élèves, sans jamais dépasser 24. Le seuil d'ouverture de ces classes est abaissé *ipso facto* à 10 élèves.

c) *Locaux*

Les cours d'enseignement musical spécialisé pourront avoir lieu soit dans les locaux de l'établissement scolaire, soit dans ceux des conservatoires nationaux de région ou des écoles de musique contrôlées par l'Etat. Le choix sera fait principalement en fonction, d'une part, des possibilités d'accueil dans les meilleures conditions d'équipement, d'autre part, des groupements d'horaires destinés à limiter au strict minimum les déplacements des élèves.

L'établissement scolaire proposé pour l'ouverture d'une classe musicale à horaires aménagés devra, néanmoins et bien évidemment, être choisi en fonction de sa proximité du Conservatoire national de région ou de l'école de musique contrôlée par l'Etat.

d) *Rémunération*

Tout enseignement musical, dont sera chargé un professeur, sera compté dans son horaire réglementaire de service et rémunéré comme tel par l'administration dont il dépend.

e) *Recommandations*

Il sera veillé tout particulièrement à ce que les élèves de ces classes ne pratiquent pas, lors des séances d'éducation physique et sportive, des exercices susceptibles d'entraîner un accident nuisible à une éventuelle carrière d'instrumentiste et pouvant intervenir notamment au niveau des mains, des poignets ou des bras. La pratique des agrès, du handball, du volley-ball et du basket-ball leur est en particulier déconseillée. Ils s'orienteront de préférence vers la natation, la marche, la course de fond (mais pas de vitesse).

II. — Dispositions particulières aux classes musicales à horaires aménagés du premier cycle du second degré

Horaires et programmes

L'horaire d'enseignement musical spécialisé des classes musicales à horaires aménagés est fixé à 6 heures 30 par semaine, dont 1 heure d'histoire de la musique et ses annexes (et 2 heures de solfège). Cet horaire correspond à un allègement de 5 heures de l'horaire réglementaire d'enseignement général fixé par arrêté du ministre de l'Education et à une augmentation de 1 h 30 de l'horaire officiel des classes.

Les programmes corespondants des disciplines musicales susceptibles d'être enseignés, soit par les professeurs de l'Education, soit par les professeurs de conservatoires ou d'écoles de musique contrôlées par l'Etat sont publiés en annexe à la présente circulaire.

III. — Dispositions particulières aux sections préparant au baccalauréat de technicien musique

a) *Conditions d'admission*

Aux termes de l'article 3 de l'arrêté du 8 novembre 1974, l'admission des élèves sera prononcée par une commission de l'établissement d'accueil qui se saisit des avis des conseils de classe ou d'orientation et des avis du directeur du conservatoire nationale de région. Cette commission, présidée par

le chef de l'établissement d'accueil, comprendra les professeurs concernés et des représentants des parents d'élèves de cet établissement.

b) *Jury d'examen*

Les professeurs relevant des deux ministères participeront aux jurys du baccalauréat de technicien-musique pour les épreuves sanctionnant les disciplines qui leur sont respectivement confiées, étant entendu que ces professeurs ne devront en aucun cas, et selon la règle générale, examiner leurs propres élèves.

Programme d'histoire de la musique pour les classes à horaires aménagés du premier cycle

Vue d'ensemble sur les différents styles employés en musique ; grandes lignes de leur succession chronologique. Musiques de tradition orale et d'improvisation sur schéma — chanson et musique de danse des trouvères et du folklore au jazz et aux variétés. Les moyens de diffusion, leur évolution jusqu'aux mass media actuelles. La musique dite sérieuse : polyphonie pré-classique (Moyen Age et Renaissance), époque de la basse continue, styles dits : « galant », romantique, post-romantique. Approche sommaire de la musique moderne et contemporaine. Chacun de ces chapitres sera traité globalement, sous le seul aspect de ses caractéristiques d'ensemble avec un ou deux exemples seulement par chapitre.

Les grandes formes de la musique classique : les notions de thème (Prokofieff : *Pierre et le Loup*), de développement, de reprise, de réexposition. Etude analytique de quelques formes caractéristiques centrées sur les maîtres essentiels qui les ont illustrées : la fugue (Bach), la sonate dithématique (Beethoven) (premier mouvement d'une symphonie), la mélodie (Schubert, Fauré), l'opéra à numéros (Mozart), l'opéra continu (Wagner), la musique à programme (Berlioz), les instruments de l'orchestre classique (Britten, *variations sur un thème de Purcell*).

Approche chronologique du développement de la musique occidentale, des origines à la fin du XVIIIe siècle (Beethoven non compris), en parallèle avec l'histoire, l'évolution des idées, le développement de la littérature et des arts. On n'entrera pas dans les détails qui seront abordés dans le second cycle. Il s'agit, pour la totalité de l'époque envisagée, de présenter les caractéristiques de chaque période et de familiariser les élèves avec les compositeurs les plus marquants, leur vie, leurs œuvres principales ; une seule œuvre, au choix pour chacun des compositeurs retenus, devant faire l'objet d'une étude un peu plus approfondie.

Approche chronologique du développement de l'art musical aux XIXe et XXe siècles, de Beethoven à la guerre de 1939, selon les mêmes principes que pour la 4e.

Programme de solfège pour les classes à horaires aménagés du premier cycle

Les programmes de solfège sont ceux fixés par l'arrêté du 7 mai 1963 - *B.O.E.N.* n° 22 du 30 mai 1963 - pour les classes de 6e et 5e par l'arrêté du 23 juin 1962 - *B.O.E.N.* n° 27 du 2 juillet 1962 - pour les classes de 4e et 3e.

Rencontres Internationales du Festival de Bayreuth destinées à la Jeunesse

Ces Rencontres auront lieu du 6 au 29 août 1975.

Pour participer à ces Rencontres, les jeunes gens et les jeunes filles doivent être âgés de 18 à 26 ans ; s'ils sont étudiants, au-delà de cette limite d'âge, ils devront joindre à leur bulletin d'inscription une attestation délivrée par leur établissement.

Montant des droits : droits d'inscription : 25 DM ; de participation : 170 DM. Cette somme comprend l'assistance aux cercles d'études et aux séminaires, le logement dans les dortoirs, le petit déjeuner, le repas de midi et l'entrée gratuite à toutes les séances organisées dans le cadre des Rencontres.

Assurances : 7,50 DM.

Billets pour le Festival à : 17, 22 et 35,50 DM.

Le logement est prévu à raison de 12 lits environ par dortoir.

Le petit déjeuner et le repas de midi se prennent au centre des Rencontres. On trouvera également, à la cantine des Rencontres, un rayon d'alimentation et de boissons à des prix normaux.

Cercles d'études : *Opéra Workshop* (Etude et première de « l'Evasion ». Texte : Walter Jens ; musique : Arghyris Kounadis. Direct. musicale : Wolfgang Gayler ; Wolfgang Schubert ; Paul Vasil ; Birgitta Trommler). — *Cours de danse contemporaine* (direct. : Birgitta Trommler ; entraînement aux techniques de danse appliquées actuellement sur scène par les professionnels, danse contemporaine et danse classique (Gretchen Warren). Etude et représentation d'une chorégraphie et « l'Evasion » de Jens-Kounadis (voir Opéra Workshop). — *Orchestre* (direction : Erich Bergel). On étudiera les œuvres suivantes : Arthur Honegger, Symphonie n° 2 cordes et trompette (1941) ; Karol Szymanowski, Concert violon et orchestre resp. Witold Lutoslawski, Concert violoncelle et orchestre ; Béla Bartók, Concert orchestre (1943) ; W.A. Mozart, Symphonie n° 41 ut majeur KV 551 ; Richard Wagner, Vorspiel (Introduction), « Die Meistersinger von Nürnberg ». — *Percussion* (direct. : Robert Hinze). On étudiera les œuvres suivantes : Vasile Herman, Variante ; Gilbert Amy, Cycle pour 6 percussions ; Theo Brandmüller, Musik der Stille und Obertöne ; Milan Stibilj, Monade ; Anatol Vieru, Steps of Silence ; Kazimierz Serocki, Fanstamagoria ; Sbzigniew Wiszniewsky, Cadences et Jens-Kounadis, « L'Evasion » — *Musique de chambre pour instruments à vent* (direction : Albrecht Gürsching). Centre d'intérêt : quint. à vent, oct. à vent ; possibilité de renforcer avec instruments supplémentaires p.e. cordes. — *Chœur* (dir. : Wolfgang Schubert. On étudiera des œuvres pour chœurs (a cappella) de styles variés. — *Studio de musique électronique vivante et de musique pour bande* (direction : Dieter Salbert). Ce cercle d'étude est accessible aux compositeurs et instrumentistes.

Séminaire Wagner : Pour tous les participants du 7 au 10 août sous la direction de Constantin Bugeanu, George L. Buckbee, Jacques Chailley, Gernot Gruber).

Rencontre de jeunes auteurs européens et africains (direction : Latunde Okanlawon).

Exposition célébrant le 25e anniversaire des Rencontres Internationales du Festival de Bayreuth destinées à la jeunesse. — Tournée en Haute Franconie. — Possibilité d'assister aux représentations du Festival.

Les participants aux Rencontres Internationales de la Jeunesse auront la possibilité de poursuivre leurs activités en France, à Gourdon, du 29 août (jour de départ) au 8 septembre (jour de voyage de retour). Déjà en 1973 une telle première rencontre y a eu lieu avec grand enthousiasme de tous les participants. Les frais du voyage (Bayreuth-Gourdon aller-retour) et du séjour (logement, trois repas et droits de participation) sont de 50 DM par personne. Si vous souhaitez participer au cercle d'études de Gourdon, veuillez remplir le questionnaire ci-joint.

Programme du Festival : *Tristan et Isolde*, *Parsifal*, *Les Maîtres chanteurs*, *Tétralogie*.

Pour tous renseignements complémentaires, s'adresser à : Direction des Rencontres Internationales du Festival de Bayreuth de la Jeunesse, D-8580 Bayreuth Festspielhaus (R.F.A.).

RAVEL AUJOURD'HUI

par René BERTHELOT
Directeur honoraire du Conservatoire d'Orléans

En mémoire d'Emile PASSANI

Le 7 mars 1875, à Ciboure, près de Saint-Jean-de-Luz, un enfant venait au monde, qui devait être l'un des plus grands musiciens de son temps. Après Fauré (son maître) et Debussy — auquel, au début, on le compara trop hâtivement —, Maurice Ravel complétait la glorieuse triade qui allait donner à la France, pour trois quarts de siècle, une suprématie musicale incontestée.

Comme il advient chaque fois que paraît un homme de génie, Ravel suscita tout d'abord contestations et moqueries. Ses déboires au concours de Rome sont inscrits dans l'histoire. Muni d'un second Grand Prix, obtenu d'emblée en 1901, auteur (entre autres) d'un quatuor à cordes qui domine la production française dans ce domaine, des célèbres *Jeux d'eau* et d'une non moins illustre (aujourd'hui...) *Pavane pour une infante défunte,* il fut, en 1905, refusé à l'épreuve éliminatoire par les vieillards de l'Institut ; éviction exorbitante, s'agissant d'un concurrent déjà lauréat. L'opinion s'émut de cette injustice. Romain Rolland, cependant peu tendre pour la nouvelle musique française (son *Jean-Christophe* le prouve) mais toujours chevaleresque, adressa au ministre des Beaux-Arts une lettre pleine d'humeur où il lui disait assez crûment son fait. Bref la chose — une mini-affaire Dreyfus — fit scandale et, finalement, motiva la démission de Théodore Dubois, alors directeur du Conservatoire, lequel fut remplacé par Gabriel Fauré. Comme on dit : à quelque chose malheur est bon.

Cependant il fallut attendre encore bien des années (environ l'après-guerre) pour que l'astre de Ravel commençât de monter sur l'horizon. Alors les gloses commencèrent. Et, ma foi, elles ne furent pas toujours plus clairvoyantes que les jugements hostiles ou narquois qui l'avaient accueilli. Car la critique — au moins une certaine critique un peu trop férue de méthodes scholastiques — met toujours trop de hâte à poser ses étiquettes [1]. Ce Ravel nouvellement « reconnu », c'était, disait-on, un « cérébral », armé d'une technique ingénieuse et retorse ; « le plus parfait des horlogers suisses », avait dit quelqu'un (Marnold, je crois). On mit en avant son humour pincé, son dandysme, un attrait visible pour le paradoxe et la gageure. D'autres décelaient en lui une volontaire sécheresse, et posaient ce diagnostic : éloignement de tout lyrisme, défiance à l'égard de toute sensualité. En somme, un « anti-Franck », presque un « anti-Debussy ». Un journaliste écrivit : « Debussy est toute sensibilité; Ravel est tout insensibilité. » Que de sottises ne dit-on pas, pour le plaisir de faire un « mot » !

Hâtons-nous de le dire : de tels jugements rendaient évidemment compte d'un certain aspect de Ravel : l'artiste secret, « masqué » (le mot est de Jankélévitch), préférant à celle des humains la société des bêtes et des automates, vivant à l'aise dans un univers de fiction ; bref une sorte de Des Esseintes [2] épris d'artifice (« Et si c'était ma nature, à moi, d'être artificiel ? », avait-il dit). Oui, ce Ravel existe, et on le sent lorsqu'on visite le « Belvédère », à Montfort-l'Amaury, ce minuscule palais des fées.

Il est non moins vrai que, chez Ravel, beaucoup d'œuvres furent motivées par un problème à résoudre, une impossibilité à réduire — attitude qui l'apparente à Paul Valéry [3]. Son goût du paradoxe n'est donc pas douteux. Paradoxe, la cloche du *Gibet,* cette « pédale » sempiternelle et térébrante, qui résiste à toutes les traverses de l'harmonie ; paradoxe, ce *Boléro* unitonique, avec tout de même, une modulation finale, pour étonner ceux qui ne l'attendaient plus !...) ; paradoxales, ces quintes « à vide » de *Ronsard à son âme,* cette espèce d'« organum » médiéval qu'il choisit, en malicieux sophiste, pour évoquer une Renaissance toute baignée de royales polyphonies ; énorme et double paradoxe, ce concerto « manchot » qui, avec cinq doigts, se veut plus fracassant que l'autre avec dix !

---

1. Ajoutons, pour nuancer ce grief, que les dernières œuvres de Ravel nous apportent un complément d'éclairage qui manquait à ses premiers juges.

2. Ce fameux héros de Huysmans (dans *A rebours*) qui, « après les fleurs fausses imitant les vraies, en voulait obtenir de vraies qui imitassent les fausses... ».

3. Cf. René BERTHELOT, « Affinités de Ravel et de Valéry », in *Revue Musicale de France,* avril 1946.

*
**

Mais Ravel, on voit bien aujourd'hui que c'est tout autre chose — et parfois le contraire de ce que, d'abord, on avait cru. Il suffit, pour s'en convaincre, d'ouvrir les *Relevés d'apprenti* de M. Pierre Boulez. Pour l'auteur du *Marteau sans maître*, l'ancienne victime de l'Institut n'était au fond qu'un « académique », et son système « mélodico-harmonique » (qui ne sent le léger mépris dont l'auteur nuance cette expression ?) n'a rien apporté de nouveau [4]. Mais, à côté de ce verdict, d'autres correctifs, moins dédaigneux, peuvent être apportés à l'image de notre modèle. Par exemple, on se demande aujourd'hui où Vuillermoz (ce ravélien de la première heure : il fut son condisciple dans la classe de Fauré) a bien pu voir, dans l'œuvre de Ravel, quelque chose de « cassant et d'anguleux ». Je cherche : est-ce la percutante mais toujours expressive *Toccata* du *Tombeau de Couperin* ? Est-ce le *scherzo* du Quatuor, le *Pantoum* du Trio, la *Sonate* en duo pour violon et violoncelle, maigre appareil, mais dont le résultat est au contraire une ondoyante et souple arabesque, un triomphe de la ligne courbe, où tous les centres nerveux d'une riche harmonie sont effleurés ? Vraiment, je ne trouve là rien de sec ni d'anguleux. Ce qui l'était, chez Ravel, c'est son physique de petit pelotari basque, son visage aigu, sa spiritualité de cigale pyrénéenne, non sa musique.

Pas de sensualité, non plus ? Alors, pas sensuelle la *Shéhérazade* de 1905, et la démarche « féminine et lasse » de son *Indifférent* ? Pas sensuelle l'*Ondine* de *Gaspard* ou les deux habaneras ? Pas sensuels, les enlacements suggérés par *La Valse* ou l'érotisme sous-jacent des *Chansons madécasses* ? Pas sensuel non plus, *Daphnis et Chloé* ? Quant au lyrisme, dont Ravel était censé avoir horreur, je le trouve partout : dans ce même *Daphnis,* dont le célèbre « Lever du jour » est d'un « impact » (je dirais d'une envolée si ce mot, en général, n'était réservé à Massenet ou à Puccini) égal ou supérieur à celui de la *Gotterdämmerung* ; dans l'irrésistible escalade des cuivres, au début du *Concerto* pour la main gauche, et, bien entendu, dans les déferlements lisztiens [5] de *Scarbo*. Où est, dans tout cela, l'« horloger suisse » ?

Et qui refuserait les plus humbles et plus communes vertus du cœur au musicien de *L'Enfant et les sortilèges*, dont le chœur final surpasse en suavité les voix d'enfants « dans la coupole » de *Parsifal* ; au tendre ornithologue des *Beaux oiseaux de paradis* ; à l'observateur émerveillé et bienveillant du *Grillon,* ce petit Ravel souterrain des nuits d'été ; au conteur ému de *La Belle et la bête,* pour ne rien dire de ces graves méditations, de ces effusions, maîtrisées, certes, mais révélatrices, que nous offrent, par exemple, la *Passacaille* du Trio ou l'émouvante *aria* du *Concerto en sol* ? Qui ne sent, surtout, ce Ravel vaincu par l'émotion dans la *Chanson épique* (son chant du cygne), où ce cœur si souvent comprimé, assagi et (qui sait ?) meurtri [6] apparaît comme tout honteux dans sa nudité surprise ? Il ne parlera pas en son nom, l'éternel « imposteur », mais au nom de ce nouveau fantoche, de ce grand pantin fraternel qu'est Don Quichotte. Et c'est un cœur bien simple et bien fervent qui s'y fait entendre : c'est celui du Jongleur de Notre-Dame, c'est Villon parlant à la Reine du Ciel.

*
**

Comment conclure ? Comment nous apparaît, cent ans après sa naissance, le créateur de tant de merveilles ? Ici, je serais tenté de revenir — dans un tout autre esprit — au jugement de M. Boulez, pour en retenir un aspect véridique. Maurice Ravel, je le vois en effet, non comme un subversif, mais au contraire comme un glorieux aboutissement de la Tradition, et, s'il faut entrer plus avant dans l'aspect technique des choses, comme la fleur suprême de cet âge humaniste, de cette véritable « civilisation » (mortelle comme toutes les autres) que représente, en musique, la pensée tonale [7]. A y bien regarder, son harmonie, dans ses enchaînements et « résolutions », est finalement moins « permissive » que celle de Fauré. Je ne sais plus quel exégète a dit que, chez l'auteur des *Poèmes de Mallarmé* (je choisis à dessein ces pages les plus « avancées » de toute son œuvre), il n'est d'accord si sophistiqué qu'on ne pourrait expliquer en s'appuyant sur le Traité de Théodore Dubois — son ancien ennemi ! Au Conservatoire, déjà, il étonnait ses maîtres en refusant (toujours le goût valéryen des contraintes, des « gênes » excitantes) les licences admises par le vieux et prudent Reber. Disons-le donc d'un mot : une certaine musique est morte avec Ravel, et c'est la musique classique [8].

Ce cerveau lucide, si fier de son pouvoir fut, on le sait, terrassé par une terrible affection mentale qui, rappelant celles de Schumann ou de Nerval,

---

4. Opinion malheureusement conforme à certaine mentalité actuelle, où le critère de « nouveauté » prime tout autre considération.

5. Ce prétendu « antiromantique » admirait profondément Liszt. A une pianiste qui venait lui jouer ses *Jeux d'eau,* il aurait dit, en la quittant : « Inspirez-vous aussi de ceux du " patron " ! » (Allusion aux *Jeux d'eau à la Villa d'Este,* des *Années de pèlerinage.*)

6. Sa vie sentimentale a pu paraître vide. Je possède cependant une pièce rarissime : une lettre d'amour de Ravel, que je publierai le moment venu. Elle prouve, en tout cas, que l'auteur d'*Adélaïde ou le langage des fleurs* était fait, sur ce point, comme le commun des hommes.

7. Les armatures bitonales de *L'Enfant et les Sortilèges* ne sont que des « trompe-l'œil » relevant d'une simple coquetterie d'écriture.

8. On sent bien dans quel esprit je hasarde cette affirmation, qui choquera peut-être. Bien sûr, il y a — et il y aura longtemps encore — des « étés de la Saint-Martin » de la musique traditionnelle et tonale, ne fût-ce qu'avec Poulenc et d'autres membres des « Six », beaucoup moins révolutionnaires qu'on ne l'avait cru tout d'abord. Mais, vue dans un certain contexte historique, je crois que cette proposition reste juste.

lui laissait cependant assez de conscience pour assister à sa propre déchéance. Comme le disait devant sa tombe — et en quels termes magnifiques ! — un ministre de l'Education nationale promis, lui aussi, à un sort tragique [9] : « C'est souvent le destin des artistes que d'achever leur carrière, à la façon de leur maître Orphée, par une descente prématurée au règne des Ombres. Le mal, pour les abattre, choisit la part d'eux-mêmes la plus haute et la plus sûre, et ne s'exaspère en coups si cruels qu'autant que sa victime s'est manifestée par une surabondance d'harmonies et de clartés. »

« Harmonie et clarté » : ces deux mots, en effet, ne disent-ils pas l'essentiel de notre musicien ? N'est-il pas vrai aussi que, chez Ravel, l'émotion la plus vive demeure toujours sous la dépendance et le gouvernement de sa faculté « la plus haute et la plus sûre » : une souveraine intelligence qui, partout dans son œuvre, circule comme un trait de feu ? Peut-être est-il vrai que son inspiration (un mot qu'il n'aimait guère) ne fût pas spontanée : il l'a dit lui-même ; il cachait ses brouillons surchargés de ratures et usés par le grattoir. Mais c'est aussi ce qui nous vaut cette musique achevée, incorruptible, « de cette race de diamant qui coupe la race des vitres », avait dit Cocteau, et où l'art du XXe siècle a peut-être donné son fruit le plus parfait.

---

9. On aura deviné qu'il s'agit de Jean Zay, assassiné en 1944.

René BERTHELOT

Directeur honoraire du Conservatoire d'Orléans
Ancien professeur d'Education musicale

- *Vingt leçons de solfège avec accompagnement de piano* sur cinq clefs mélangées (sol, fa, ut 1re, 3e et 4e ligne) (Editions Lemoine, 17, rue Pigale, 75009 Paris).
- *Vingt leçons de solfège avec accompagnement de piano* sur trois clefs mélangées (sol, fa et ut 4e ligne) (Editions Delrieu, 45, avenue Jean-Médecin, B.P. 252, 06007 Nice Cédex).

Concours international de piano Robert Casadesus

Ce concours, ouvert aux pianistes âgés de 17 à 32 ans, aura lieu du 25 au 31 août 1975. The Cleveland Institute of Music, 11021 East Boulevard, Cleveland, Ohio 44106 U.S.A.

Des ouvrages conçus selon les principes nouveaux de la pédagogie moderne

- **UNE METHODE D'EVEIL**

Colette et Paul Pittion
Rythmes, Solfège et Chants

Premier cahier	11,45
Deuxième cahier	12,00

- **UNE PRATIQUE VIVANTE DE LA MUSIQUE**

Paul Pittion
Le Nouveau Livre de musique et de chant

Classe de sixième	8,30
Classe de cinquième	8,30
Classe de quatrième	8,30
Classe de troisième	12,00

- **UNE CONNAISSANCE DE LA MUSIQUE**

Max Pinchard
Introduction à l'art musical
4e édition
1 vol. 20,00
A la recherche de la musique vivante
20 chefs-d'œuvre analysés, commentés
Vol. 1 : époque classique .. 15,00

Michel Briguet
Faire de la musique
(l'amateur actif et ses problèmes)
1 vol. 20,00

LES EDITIONS OUVRIERES
12, av. Sœur-Rosalie - **75621 PARIS CEDEX 13**

RAVEL *et le concerto en sol*

Hervé MUSSON

Professeur au C.E.S. Arc-de-Meyran, Aix-en-Provence

Ainsi donc, **Maurice Ravel,** dont on célèbre cette année le centenaire de sa naissance, devient en l'espace d'une année scolaire, sujet dominant de préoccupation des apprentis bacheliers ayant choisi l'épreuve facultative de musique au baccalauréat 1975.

Né à Ciboure le 7 mars 1875, d'un père ingénieur originaire de Haute-Savoie et d'une mère basque, Maurice Ravel est un des rares compositeurs à s'être imposé très jeune. Avec **Jeux d'eau,** présenté en 1901 alors qu'il était encore élève au Conservatoire, et l'année suivante avec son **Quatuor à cordes,** il trouve d'un coup son propre langage et acquiert un rayonnement sur le monde musical qu'aucun autre musicien n'a connu au même âge dans toute l'histoire.

Cette admiration du public et des musiciens n'a jamais failli d'ailleurs jusqu'à nos jours. Les générations se succèdent et subissent également le charme de sa musique féerique et discrète, comme issue du silence et du rêve (voir **Les Contes de Ma Mère l'Oye** pour s'en convaincre).

Le scandale causé par ses échecs successifs au Prix de Rome, alors qu'il avait trente ans, témoignent assez justement de la place de Ravel dans le monde musical. En 1905, on lui interdit de se représenter pour la quatrième fois, et un membre de l'Institut plein d'esprit, comme on peut voir, s'écrie : « **Monsieur Ravel peut bien nous considérer comme des pompiers, il ne nous prendra pas impunément pour des imbéciles.** » Le bon mot fût apprécié comme il se doit et Théodore Dubois (un des responsables du jugement) dut démissionner de son poste de directeur au Conservatoire. Il fut remplacé par **Gabriel Fauré,** maître de Ravel, et disciple lui-même d'une école concurrente en parfait désaccord, sur le plan musical, avec le Conservatoire ; il s'agit de l'Ecole Niedermeyer où, comme à la Schola Cantorum (autre ennemie du Conservatoire), on y apprenait la musique et non la virtuosité et les poncifs.

A vingt-sept ans, Ravel, en pleine possession de son métier, trouve son style. Les différentes influences de Massenet, Chabrier, Erik Satie et des Russes, rapidement assimilées, disparaissent dès les premières œuvres pour laisser un Ravel personnel et indépendant. Dès lors, il se joue de toutes les nouveautés techniques, de toutes les découvertes artistiques, esthétiques, ou même mécaniques — rythme analogue à celui des machines souvent présent dans son œuvre — au fur et à mesure de l'élaboration de celle-ci. Il joue avec l'impressionnisme de **Debussy (Miroirs),** avec l'atonalité de **Schoenberg (Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé),** avec le **jazz (Blues de la sonate pour violon et piano),** avec le **romantisme (Gaspard de la nuit),** le **lyrisme (L'Enfant et les Sortilèges),** la **virtuosité (Tzigane),** sans que son art en soit altéré. Le Ravel des **Chansons madécasses** est bien le même que celui de **Jeux d'eau,** malgré les quelque trente ans qui séparent les deux œuvres. C'est un peu une sorte d'homme libre que rien n'altère, et qui jamais ne s'engage entièrement dans une voie. Il s'inspire à droite et à gauche, mais avec lucidité et autocritique. Aussi, il nous apparaît comme un grand classique, dans le sens le plus profond du terme, un peu à l'exemple de Mozart. Il y a véritablement un mariage parfait dans son œuvre entre la règle (et plus elle est stricte mieux elle s'en trouve) et l'inspiration proprement dite, exactement comme si l'une n'était motivée que par rapport à l'autre. C'est une œuvre d'équilibre qu'il nous laisse.

Comme il est d'un naturel très discret, il dissimule toujours ses élans de sensibilité, et on a un peu trop tendance à considérer Ravel comme un technicien. Il s'explique d'abord lui-même : « **En Art, le métier dans le sens absolu du mot ne peut exister. Dans les proportions harmonieuses d'un ouvrage, dans l'élégance de sa conduite, le rôle de l'inspiration presque illimité, la volonté de développement ne peut être que stérile.** »

Malgré sa discrétion, et à l'inverse des romantiques qui s'étalent, s'imposent et se justifient (et il ne s'agit pas uniquement de musique ; qu'on se souvienne de **Chateaubriand** et du **Julien Sorel** de **Stendhal),** on a l'impression que son cœur et ses états d'âme passent malgré lui dans sa musique. Mais combien cela somme vrai ! Ainsi, dans le chœur final de **L'Enfant et les Sortilèges,** dans **Ondine (Gaspard de la nuit),** dans les deux premières chansons de **Don Quichotte à Dulcinée,** ou encore dans le **Concerto pour la main gauche,** véritable défi musical et

technique au travers duquel tout un drame est exprimé.

Cet équilibre entre la forme et l'inspiration fait très souvent apparaître le rythme comme élément primordial. Il retrouve même parfois cet aspect magique et fébrile propre aux musiques primitives, où musique et danse indissociables prennent un caractère sacré et incantatoire. Bien plus, le rythme et son élaboration dans le temps fait naître la forme et l'harmonie. La **Toccata (Tombeau de Couperin), Scarbo (Gaspard de la nuit),** la **Bacchanale** de **Daphnis,** le **Boléro,** la **Rhapsodie espagnole** en sont maints exemples.

En outre, cette sensation luxueuse et immatérielle qui entoure son œuvre nous éblouit. Elle nous transporte dans un autre monde fait de poésie et de lumière (à rapprocher de certaines œuvres de Baudelaire).

Chaque sentiment y trouve sa place, mais devenu comme extérieur à nous-mêmes, il évolue avec indépendance à l'intérieur d'un univers qui nous est étranger, que nous imaginons seulement sans pouvoir y accéder (à l'opposé de l'univers wagnérien où l'identification avec le héros peut être constante — sorte de communion dans le drame) et qui fascine par son mystère.

Féerie du rêve !

Monde merveilleux des automates, aspect matériel de la lumière, mouvance de l'eau et des formes, féeries de la danse... Combien fascinante cette musique, pour tous les horizons et les mondes fantastiques qu'elle découvre, atteignant parfois une douceur et une émotion extraordinaire de noblesse comme dans **L'Andante du Concerto en Sol, par exemple. « Un monde fait de la même étoffe que celui de nos rêves. »** (Ravel.)

Raccourci chronologique

Ce chapitre présente trop succinctement les faits pour constituer autre chose qu'un petit aperçu quant aux détails particuliers au style, à la technique d'écriture, aux différentes étapes de l'expression ravélienne. Le Concerto en Sol ayant été écrit à la fin de la vie de Ravel, il constitue une sorte d'aboutissement d'une expression artistique issue des multiples cheminements antérieurs.

7 mars 1875 : Naissance à Ciboure, quai de la Nivelle (aujourd'hui quai Maurice-Ravel).

1891-1895 : Diverses influences de Chabrier, de Satie, des Russes, dont il découvre la musique avec son ami Riccardo Vinès.
Il écrit une **Ballade de la Reine morte d'aimer.**
Il fait aussi connaissance avec les œuvres de Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, etc.

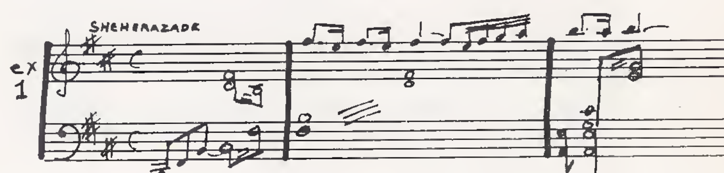
1895 : Menuet antique, Habanera (reprise telle quelle plus tard dans la Rhapsodie).

1897 : Classe de contrepoint et fugue de Gédalge. Classe de composition de Gabriel Fauré.

1901 : Jeux d'eau : « **A l'origine de toutes les nouveautés pianistiques qu'on a voulu remarquer dans mon œuvre.** » Première grande œuvre où Ravel s'affirme. Présente une certaine analogie, en ce qui concerne la technique du piano, avec les « Jeux d'eau de la Villa d'Este », de Franz Liszt.
Du point de vue de l'écriture : balancements harmoniques fréquents, frottements de secondes parallèles, septième Majeure laissée en suspens (accord final).
Expression statique due aux arpèges et aux balancements.
Second Grand Prix de Rome. Mais, d'après Théodore Dubois, il ne faut pas s'illusionner sur la nature musicale de Ravel !...

1902 : Quatuor à cordes (deuxième grande œuvre dans laquelle il s'exprime pleinement).

1904 : Sheherazade, pour chant et orchestre sur trois poèmes de Tristan Klingsor. Féerie de l'Orient, illustration du silence, de lourds parfums, sensualité. C'est le Ravel magicien jonglant avec les harmonies et les timbres. Illusion sonore par laquelle une scène émerge à peine de l'ombre. Nuance infinie de la palette orchestrale. Un instrument soliste, où un petit groupe isolé contraste avec le tutti. Plans sonores bien distincts (se retrouvent fréquemment dans l'orchestre de Ravel). **(Ex. 1.)** Mise en valeur de la flûte.



1905 : L'affaire du Prix de Rome. **Sonatine** (terme pris dans le sens de petite sonate fragile et finement sculpée, et non comme une « occupation » pour l'enfant qui débute). **(Ex. 2.)**



Doublure du thème aux parties extrêmes. Ecriture compacte : ni grave ni aigu (une octave entre les extrêmes); pas d'assise tonale prédominante (modalité fréquente chez Ravel). Limpidité des accords parallèles. Sorte de monodie bien fournie et qui personnalise davantage le thème. Technique de piano originale. **(Ex. 3.)**



Evolution dans la présentation du thème depuis l'exemple 2, la mélodie se confond avec l'harmonie **(Ex. 3).** Quarte à vide entre les deux parties supérieures, mais, ici, elles sont encore marquées par l'harmonie.

1905 : Miroirs. Succession d'images bien coloriées. Debussysmes dans « La Vallée des cloches ». Fluidité extraordinaire de « Une barque sur l'océan ». Monde fantastique de « Oiseaux tristes ». C'est peut-être un dernier adieu à l'impressionnisme.

1906 : Introduction et Allegro pour flûte et harpe. Histoires naturelles. Deuxième affaire Ravel : l'œuvre est fortement critiquée. On n'accepte pas que Ravel fasse entrer cette basse-cour pleine de bavardages et plumes éparses dans la musique. La musique serre de près les inflexions de la parole. Sorte de synthèse entre paroles et chant. A rapprocher du « parlé-chanté » de **Schoenberg** et de **Berg.** Mais, si ces derniers atteignent à une tension expressive extrême (**Pierrot lunaire, Wozzeck**), la déclamation de Ravel laisse apparaître dans les **Histoires naturelles** une certaine ironie et dans **L'Enfant et les Sortilèges** une grâce et un naturel exquis **(Ex. 4).**

1907 : « Rapsodie espagnole ». Pour la première fois, Ravel aborde directement l'orchestre. Lors de la première audition, la **Malaguena** est bissée sur l'injonction de Florent Schmitt qui s'écrie du haut du poulailler : **« Encore une fois pour ceux d'en bas qui n'auraient pas compris ! »** Instinctivement, l'auteur qui jamais encore n'est allé en Espagne, la dépeint pourtant avec exactitude, telle du moins que la voyait **Manuel de Falla.**

« Sur l'herbe ». La seule mélodie que Ravel ait écrite sur un poème de Verlaine (le poète de Debussy et de Fauré).

« L'Heure espagnole ». Intention de renouer avec la tradition de l'opéra bouffe. Glorification des petites mécaniques compliquées et fragiles comme les montres, les pendulettes et les automates. C'est un peu un art lyrique pour théâtre de marionnettes ; mais ce sont les objets qui semblent avoir un cœur.

1908 : « Ma Mère l'Oye » : cinq pièces enfantines pour piano à quatre mains. Pièces enfantines pour adultes, pourrait-on dire, où toute la poésie de l'enfance est sublimée, et dont on ne se lasse pas. Que de douceur dans ces pages extrêmement courtes, et dans lesquelles tout est dit avec si peu de moyens.

« Gaspard de la nuit » pour piano. **« Trois poèmes romantiques de virtuosité transcendante. »** Dans **« Gibet »**, pédale de si bémol tout au long de la pièce. Dans **Scarbo (Ex. 5) :** appogiature de l'une des notes de l'accord de septième diminuée occasionnant un frottement de seconde mineure (très ravélien).

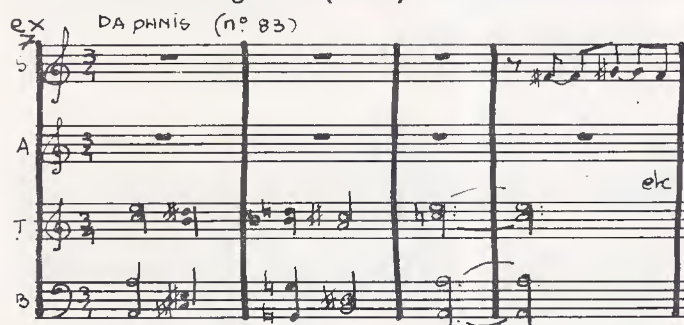
(Ex. 6) : appogiature de la fondamentale occa-



sionnant aussi un frottement de seconde mineure avec la tierce, dans l'accord parfait mineur.

1911 : « Valses nobles et sentimentales », pour piano, **« pour le plaisir délicieux et toujours nouveau d'une occupation inutile ».**
Première représentation de **L'Heure espagnole.**
Ballet de **« Ma Mère l'Oye ».** Orchestration des cinq pièces pour piano, plus une introduction et des intermèdes. L'œuvre prend une nouvelle dimension.

1912 : Ballet sur les **« Valses nobles et sentimentatales »** orchestrées et rebaptisées **« Adélaïde ou le langage des fleurs ».**
Daphnis et Chloé : grande époque des Ballets russes de Diaghilew **(Ex. 7) :** la voix humaine est



considérée comme un instrument d'orchestre. **(Ex. 8)** (comme Ex. 1) : instrument ou groupe



d'instruments isolés du tutti. Fantastiques crescendos d'orchestre (trente-cinq premières mesures, par exemple, ou grande phrase du **Lever du jour.** Balancement harmonique. **(Ex. 9) :** finesse



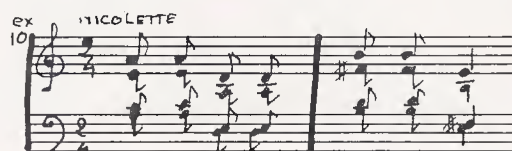
du phrasé souligné çà et là par des glissandos de harpe (notamment en ce qui concerne les départs). Importance du rythme : **Bacchanale.**

Œuvre maîtresse faite de raffinement et de subtilité. Ravel utilise la palette orchestrale avec une maîtrise spectaculaire. **« Mon intention, en écrivant Daphnis et Chloé, était de composer une vaste fresque musicale moins soucieuse d'archaïsme que de fidélité à la Grèce de mes rêves qui s'apparente assez volontiers à celle qui est imaginée et dépeinte par les artistes français de la fin du XVIIIe siècle. »**

1913 : Trois poèmes de Stéphane Mallarmé pour chant, quatuor, deux flûtes et deux clarinettes. Ici, commence à apparaître un certain goût pour les petites formations instrumentales (plus tard, les Chansons Madécasses affirmeront encore cette tendance), remarquable d'ailleurs chez nombre d'autres compositeurs du temps. Exemple : **« L'Histoire du soldat »** de **Stravinsky** (après les déchaînements du Sacre) et **Pierrot lunaire** de **Schoenberg.** Harmonies rudes, incisives. Polytonalité.

1914 : Trio pour piano, violon et violoncelle.

1915 : Trois chansons a cappella. (Ex. 10) : frottement de seconde **(Nicolette). (Ex. 11) :** pureté et





simplicité de l'écriture, fin de l'œuvre sur un unisson **(Trois beaux oiseaux du Paradis).** Extrême ampleur de la ligne musicale dans cette chanson.

1914-1918 : Il tente désespérément de se faire engager et finit par être conducteur de camion. En 1916, à Verdun, opération chirurgicale au front. Dysenterie. Il est réformé en 1917. Lecture du « Grand Meaulnes ». Ravel songe à s'en inspirer



dans une œuvre pour violoncelle et orchestre. Mort de sa mère en 1917.

1917 : « Le Tombeau de Couperin ». Six pièces de piano, chacune dédiée à un ami tombé au front. Œuvre pianistique ultime avant les concertos. C'est une œuvre écrite plus à la gloire de la musique française du XVIIIe siècle et des clavecinistes, que du seul Couperin. Clarté, grâce et concision en sont les principales qualités. A remarquer : **(Ex 12) :** harmonisations différentes d'une même phrase (richesse de l'harmonisation). Dans la **Forlane** (danse italienne du XVIIIe siècle), l'économie de moyens de **(Ex. 13)** et la



finesse de la phrase. Doublure de l'appogiature de la fondamentale dans l'accord parfait **(Ex. 14)**



dans la Toccata, et (comme **Ex. 2**), doublure du chant aux extrêmes.

1918-1937 : Mélodie purifiée, sonorités plus métalliques. C'est le dernier Ravel qui semble poursuivre intérieurement son rêve.
La musique perd son caractère ostentatoire (ascèse déjà entrevue précédemment) et Ravel aboutit à un mode d'expression où l'on chercherait vainement les harmonies lumineuses, le halo sonore de « Jeux d'eau », d'une « Barque sur l'océan », ou de « La Vallée des cloches ». C'est un peu comme si la pensée musicale purifiée avait été isolée d'un cadre devenu inutile. En outre, il suit l'évolution du temps qui va du luxe et des mirages au drame intérieur. C'est en somme le retour au dessin prêché par Cocteau. Il est peut être intéressant de noter que de nombreux artistes connaissent une évolution semblable. Debussy, après nous avoir donné **« Le Prélude à l'après-midi d'un faune »,** écrit en 1917 une sonate pour piano et violon — monument d'abstraction d'une émotion profonde — qui n'a pas besoin de contexte plastique ou poétique (littéraire) pour se justifier. Pensée musicale, ô combien présente dans cette œuvre.

A rapprocher aussi du Beethoven des premières et dernières sonates pour piano. Le Clair de lune et l'op. 110, la seconde étant infiniment plus intérieure. A rapprocher aussi de Wagner, de la Tétralogie à Parsifal. Du Berlioz du Requiem à L'Enfance du Christ.

1919 : La Valse (avec le Boléro, la seule œuvre purement symphonique de l'après-guerre). **« Tournoiement fantastique et fatal »** (Ravel). Commandée par Diaghilew, celui-ci refuse de la monter à la scène parce que se prêtant mal, d'après lui, à la chorégraphie

1921 : Sonate violon et violoncelle : renoncement au charme des harmonies ; réaction de plus en plus marquée dans le sens de la mélodie.

1922 : Orchestration des **Tableaux d'une exposition. Berceuse sur le nom de Gabriel Fauré.**

1924 : Ronsard à son âme. Tzigane, pour violon et piano luthéal, puis violon et piano, et enfin violon et orchestre. Haute virtuosité.

1925 : L'Enfant et les Sortilèges (Ravel n'aborde que deux fois dans sa vie l'art lyrique avec « L'Heure espagnole d'abord).

(Ex. 15) : polytonalité (exceptionnellement d'allure consonante).



(Ex. 16) : évocation de chants d'oiseaux nocturnes sur quintes et octaves parallèles.

(Ex. 17) : succession de plusieurs instruments pour exécuter une même phrase isolée du tutti, changement de sonorité très doux, mouvance de timbres.

(Ex. 4) : parlé-chanté.
L'œuvre fait penser au monde merveilleux des automates. Ravel leur donne vie et cœur. Infinie douceur du chœur final, bouleversant de tendresse.

1926 : Chansons Madécasses pour voix, flûte, piano et violoncelle. Economie de moyens, polytonalité sauvage. La mélodie proche des inflexions parlées suit un contour mélodique.

ex 16 L'ENFANT ET LES SORTILÈGES

ex 17 COR (L'ENFANT ET LES SORTILÈGES) ... FLUTE

(Ex. 18) : révélation de l'extase, à rapprocher de l'**(Ex. 19) :** extrait de « L'Enfant et les Sortilèges ».

1927 : Sonate piano et violon. Œuvre dépouillée de tout artifice. Dans cette sonate, Ravel accentue l'incompatibilité de timbre entre le piano et le violon.

1928 : Boléro. Ballet écrit pour Ida Rubinstein. Chef-d'œuvre d'orchestration.

1931 : Création du **Concerto pour la main gauche** (commande faite à Ravel par un pianiste autrichien blessé à la guerre). Message d'une puissance tragique exceptionnelle.

1932 : Création du **Concerto en Sol.**
Don Quichotte à Dulcinée (à l'origine pour une musique de film).

1933 : Premiers symptômes du mal (impossibilité de faire certains mouvements).

ex 18 (1ère chanson Madécasse)

c'est el — le c'est ol — le c'est el — le c'est Na-Han-dove

→ 18/202

Session de Pédagogie musicale

Session de pédagogie musicale à l'intention des titulaires des classes primaires (non spécialisés en musique), des professeurs d'éducation musicale (premier cycle), des responsables et animateurs de groupes de jeunes.

Lieu : Paris, Institut Catholique, 21, rue d'Assas, VIe. *Date :* 3 au 10 septembre 1975. *Programme général des cours :* Formation technique et pédagogique : chant choral ; instruments Orff ; flûte à bec ; direction chorale ; chant grégorien ; expression corporelle ; guitare.

Renseignements et inscriptions : Institut Catholique, Département de Pédagogie musicale, 21, rue d'Assas, 75270 Paris Cédex 06, tél. : (1) 222.10-27.

A vendre d'occasion, PIANO 1/4 de queue ERARD, cordes croisées, en palissandre ciré. Excellent état. Tél. : 228.35.87 (heures des repas).



1935 : Voyage en Espagne et au Maroc organisé pour lui par Ida Rubinstein.

1937 : 19 décembre, opération au cerveau. 28 décembre, mort.

(A suivre)

Le Concerto en Sol

Concours international pour jeunes pianistes

Ce concours aura lieu à Milan du 18 au 28 juin 1975. Ouvert aux pianistes de toutes nationalités nés après le 31 décembre 1944. Adhésions jusqu'au 31 mars 1975. S'adresser à : Ente Autonomo Teatro alla Scala et l'Association « Dino Ciani » : Sovrintendenza Teatro alla Scala, Via Filodrammatici 2, 20121 Milano.

Concerts d'initiation musicale destinés aux enfants

Le Nouveau Carré (Silvia Monfort) : Centre d'Animation culturelle de Paris. Concerts scolaires J.M.F. : 18 mars : Prestige de la flûte et de la harpe. 11 avril : Autour de J.-Ph. Rameau. 29 avril : Quatre mains sur un piano. 22 mai : Splendeur des cuivres.

TRANSCRIPTIONS POUR PIANO

Cl. DEBUSSY

Danses, par J. Durand
L'Enfant prodigue - 2 extraits, par J. Durand
Images, 3e série (Gigues - Iberia - Rondes de Printemps), par L. Garban
Le Martyre de Saint-Sébastien - 6 extraits, par A. Caplet
La Mer, par L. Garban
Pelléas et Mélisande - 4 extraits, par L. Roques
Printemps, par H. Büsser

P. DUKAS

L'Apprenti sorcier, par L. Garban
Ariane et Barbe-Bleue - 4 extraits, par L. Roques
Fanfare pour précéder la Péri, par D.E. Inghelbrecht
La Péri, par L. Roques

M. DURUFLE

Tambourin - extrait des « 3 Danses », par l'auteur

A. JOLIVET

5 Danses rituelles, par l'auteur

O. MESSIAEN

Les Offrandes oubliées, par l'auteur

M. RAVEL

Bolero, par R. Branga
Daphnis et Chloé, par l'auteur
L'Enfant et les sortilèges - extraits, par R. Branga
Introduction et Allegro, par L. Garban
Ma Mère l'Oye, par J. Charlot
Rapsodie espagnole, par L. Garban et J. Charlot
La Valse, par l'auteur

A. ROUSSEL

Bacchus et Ariane, par l'auteur
Le Festin de l'Araignée, par l'auteur

C. SAINT-SAENS

La Carnaval des animaux, par L. Garban
Danse macabre, par F. Liszt
Suite algérienne, par l'auteur, A. Durand et L. Garban

Fl. SCHMITT

Feuillets de voyage, par l'auteur
Le Petit elfe « Ferme l'œil », par l'auteur
La Tragédie de Salomé, par l'auteur

EDITIONS DURAND & Cie
4, place de la Madeleine, PARIS (8e) - **260-34-08**

ASPECTS PSYCHOLOGIQUES DU DÉVELOPPEMENT MUSICAL DE L'ENFANT, ENTRE 4 ET 10 ANS (*)

par Arlette ZENATTI
Chargée de Recherche au C.N.R.S.

V. — Problèmes généraux

Dans notre série d'articles précédents, nous avons restreint notre exposé à la présentation de recherches expérimentales encore assez peu connues, concernant une période limitée du développement musical de l'enfant. Nous donnons ici des informations complémentaires qui, s'adressant plus particulièrement aux agrégatifs d'enseignement musical, peuvent leur être utiles pour aborder d'une manière plus large un sujet ayant trait à ce développement. Dans un prochain article, nous en étudierons quelques aspects pédagogiques.

Incidences pédagogiques des recherches d'ethnologie musicale, dans le domaine mélodique, d'après les travaux de Jacques Chailley

Les travaux de Jacques Chailley permettent de faire une comparaison très fructueuse entre la formation des échelles mélodiques, sur le plan historique, et l'évolution de la langue musicale utilisée par l'enfant dans ses productions vocales.

Dans la formation des échelles mélodiques, J. Chailley remarque qu'il y a « interférence de deux principes essentiels et contradictoires » : d'une part, un principe de stabilité, *la consonance* qui, dans les rapports fournis par les deux premières tranches du tableau de la résonance, se traduit par le *cycle des quintes,* d'autre part, « un principe de dynamisme et de mobilité, *l'attraction,* qui s'exprime par des *déplacements de degrés,* dans le sens de la pente mélodique et par *l'attirance des degrés faibles par les degrés forts* voisins (la force des degrés dépendant principalement de la consonance) »[1]. Trois sortes de déplacement de degrés peuvent être décrits; les « degrés *fluctuants,* c'est-à-dire se déplaçant insensiblement pendant l'exécution au cours d'un même morceau », les « degrés *mobiles,* c'est-à-dire pouvant choisir, selon l'attraction, au cours d'un même morceau, entre plusieurs intonations de hauteur respectivement fixée », les degrés *déplacés,* c'est-à-dire ayant acquis définitivement un emplacement primitivement appelé par l'attraction et s'y étant fixé, créant ainsi une échelle modifiée »[2]. Dans les productions vocales des enfants, d'après les recherches d'A. Fulin et M. Imberty, nous retrouvons la présence d'intervalles stables (quarte et quinte) d'une part, et de degrés fluctuants ou mobiles s'expliquant par le principe de l'attraction.

Les travaux de J. Chailley s'appuient sur l'hypothèse que l'ontologie reproduit la phylogénie, c'est-à-dire que « l'évolution de l'individu reproduit en accéléré les grandes lignes de celle de l'espèce — l'espèce étant ici l'histoire musicale du langage de nos ancêtres; de sorte que ce qui est valable pour un Européen ne le sera pas pour un Hindou ou un Esquimau »[3]. Retraçant l'évolution des chantonnements des bébés, étudiés d'après des enregistrements, J. Chailley relève les phases suivantes : « 1) Modulation continue, par glissement, sans degrés préférentiels (attraction pure). 2) Transformation du chant continu en chant discontinu, à grands intervalles encore indéterminés (plus grands que le ton en général). 3) Choix d'une note fixe préférentielle, autour de laquelle oscillent des sons indéterminés. 4) Accrochage de deux notes au moins sur un intervalle déterminé. Si cet intervalle est la quarte, comme cela est fréquent, le processus de la consonance se trouve déclenché.[4] » « Très vite, la préférence est donnée à la quarte et au ton entier, premiers intervalles dont on constate en général la stabilisation, alors que les autres restent souvent mobiles. Ce qui nous mène assez vite à une structure tétracordale à notes mobiles analogue à celle de la Grèce classique et dont l'ethnologie connaît de nombreux équivalents.[5] » J. Chailley souligne l'importance de la quarte dans le cadre de cette notion initiale de consonance limitée à la tranche 1-4 et se réfère aux travaux de Constantin Brailoiu selon lesquels le

* Suite des études parues dans les numéros précédents : 212, 213 et 214 (novembre, décembre 1974, janvier et février 1975).

1. J. Chailley, « Essai sur les structures mélodiques », *Revue de Musicologie,* 1959, 119-120 (44), 139-175.
2. J. Chailley, « Ethnomusicologie et harmonie classique », in *Les Colloques de Wegimont,* IV. 1958-1960, Liège, Paris, Ed. Les Belles-Lettres, 1964.
3. J. Chailley, « Recherches techniques sur le développement musical de l'enfant ». *L'Education Musicale,* 1965, 116, 8-9; 1966, 129, 22-25.
4. J. Chailley, *op. cit.,* 1959.
5. J. Chailley, « Incidences pédagogiques des recherches d'ethnologie musicale », in Zoltano Kodaly, *Octogenario sacrum,* Budapest, Akadémiai Kiado, 1962, pp. 65-69.

ditonique de quarte apparaît « comme l'échelle de base des comptines et improvisations enfantines de tous les pays »[6].

Dans un but pédagogique, Alain Lieuze a étudié sur quelles bases mélodique l'apprentissage du solfège semblait le plus aisé à des élèves de sixième. Il a constitué trois groupes d'enfants. Le premier groupe travaille selon une progression appuyée sur des accords parfaits; le deuxième groupe, selon une progression appuyée sur le cycle des quintes; le troisième groupe, selon une progression mixte. D'après les résultats, la progression appuyée sur le cycle des quintes se révèle être la plus satisfaisante[7].

Quelques théories relatives a la consonance

1. *Les théories mathématiques :*

Ce sont essentiellement celles des Grecs antiques. Etudiant les relations numériques des intervalles fondées sur des longueurs de cordes vibrantes, les Pythagoriciens admettent comme consonance les intervalles qui font intervenir les quatre premiers nombres : octaves 1/2, quinte 2/3, quarte 3/4, douzième 1/3 et double octave 1/4.

2. *Les théories physiques :*

Ce sont celles qui sont en relation avec les vibrations des sons et le phénomène des harmoniques.

Au XVIIe siècle, Mersenne observe qu'un son fondamental s'accompagne d'harmoniques. En 1701, Sauveur établit le rapport des vibrations existant entre les harmoniques et la fondamentale. Les physiciens relient le degré de consonance à la simplicité de ce rapport : octave 2/1, quinte 3/2, quarte 4/3 etc.

La parenté d'harmoniques existant dans les accords consonants a également été invoquée pour expliquer la consonance : lorsque plusieurs sons sont émis simultanément, « il se produit des coïncidences en harmoniques respectifs; le nombre d'harmoniques communs déterminerait, selon certains (Helmholtz), le degré de consonance »[8].

3. *Les théories physiologiques :*

Dans la seconde moitié du XIXe siècle, Helmholtz met en évidence le phénomène des battements. Ce phénomène se produit quand les fréquences sont suffisamment voisines. Ce fait doit être considéré non seulement entre les sons fondamentaux, mais également entre les harmoniques de ces sons. Helmholtz introduit le phénomène des battements dans une théorie concernant les mécanismes de l'audition. Dans le cadre de cette théorie, la sonorité douce des consonances serait liée à un faible nombre de battements.

Raoul Husson a fait des recherches récentes sur la genèse physiologique de la sensation de dissonance. Pour lui, il existe chez l'individu un double conditionnement : « En premier lieu, de niveau hypothalamique » (c'est le grand centre de la vie végétative », « créant chez le sujet des réactions émotionnelles et des modifications de l'affectivité souvent considérables et quasi identiques pour tous les sujets; en second lieu, de niveau cortical... dépendant dans une large mesure de l'éducation et de la culture du sujet... Les adaptations individuelles progressives aux musiques jugées d'abord *désagréables,* puis peu à peu moins désagréables, et finalement *quasi agréables,* ne traduiraient que des inhibitions progressives exercées par le cortex ». Pour R. Husson, le vrai problème, de nature psychophysiologique, « est de savoir jusqu'où peut aller cette accoutumance »[9].

4. *Les théories psychologiques :*

Ce sont celles qui sont en relation avec le comportement de l'individu.

A la fin du XIXe siècle, Stumpf explique la consonance par une théorie de la fusion. Selon cette théorie, les sons seront d'autant plus consonants qu'ils se fondront les uns avec les autres au point, pour certains, de ne former qu'un tout. Il soumet sa théorie à une vérification expérimentale. Des intervalles de deux notes sont proposés et les sujets doivent indiquer combien ils entendent de notes. Selon les résultats, l'octave est souvent perçue comme un seul son, la quinte l'est également, mais un peu moins souvent. Le degré de fusion diminue ainsi progressivement en passant de l'octave à la quinte, quarte, tierce, septième mineure, seconde majeure. Plus tard, Stumpf dissociera le phénomène de fusion et le sentiment de consonance.

J. Chailley s'élève contre le caractère rigide d'une classification qui range les consonances d'une part et les dissonances d'autre part. En replaçant le sentiment de consonance dans un contexte historique, il établit ainsi la notion de relativité des consonances. Il confronte le tableau avec l'évolution historique du langage musical et constate que la consonance apparaît « comme un *phénomène dégressif,* et l'on ne saurait classer sans arbitraire les intervalles en deux catégories cloisonnées : consonants ou dissonants, mais seulement en plus ou moins conso-

6. J. Chailley, *op. cit.*, 1964. Cf. également J. Chailley, *Formation et transformation du langage musical*, Paris, Ed. du Centre de Documentation universitaire, 1961.

7. A. Lieuze, « Les Réflexes mélodiques chez les enfants de dix à douze ans et leurs conséquences pédagogiques », *L'Education Musicale*, 1969, 157, 34-39, et 158, 12-15.

8. E. Leipp, *Acoustique et Musique*, Paris, Masson, 1971.

9. R. Husson, « Etude expérimentale des conditionnements acoustiques, physiologiques et psychophysiologiques de l'esthétique musicale », *Annales des Télécommunications*, 1953, 8, n° 2, 51-72.

nants »[10]. Pour J. Chailley, le sentiment de consonance résulte d'une assimilation psychologique des harmoniques qui se fait progressivement au cours du développement de l'individu. Cette assimilation, qui connaît plusieurs stades, est comparable à celle qui s'est effectuée tout au long de l'histoire musicale de la civilisation occidentale.

Enfin, certains psychologues, entre autres, C.W. Valentine, R. Francès, rappellent l'importance des effets d'accoutumance aux accords entendus dans la vie quotidienne, qui interviennent dans la formation du sentiment de consonance[11].

Selon les théories, différents critères sont retenus pour caractériser la consonance : sonorité douce pour Helmholtz, fusion pour Stumpf, caractère d'agrément pour les théories psychologiques.

Notons que, pour B.M. Teplov, l'oreille harmonique ne doit pas être réduite au sentiment de consonance. La perception harmonique nécessite une analyse auditive des accords qui n'intervient pas dans la différenciation entre consonance et dissonance[12].

Un livre de Paul Fraisse : « Psychologie du rythme »

L'excellent livre de Paul Fraisse, *Psychologie du rythme,* publié récemment[13], intéressera vivement tous ceux qui s'interrogent sur les problèmes du rythme. Ecrit en termes clairs, accessibles à des lecteurs même peu familiarisés avec le langage des psychologues, cet ouvrage fournit des renseignements précieux sur divers aspects du rythme et permet de faire le point sur nos connaissances actuelles en ce domaine. Les recherches expérimentales menées par P. Fraisse et son équipe, depuis plus de trente ans, ont apporté une contribution importante à l'approfondissement de ces connaissances.

P. Fraisse montre tout d'abord qu'il est impossible de définir le rythme « à la manière d'un lexique », tant la réalité qu'il recouvre est complexe. Depuis les Grecs jusqu'à nos jours, tels ou tels aspects du rythme sont privilégiés, selon les auteurs. Dès la fin du XIXe siècle, trois grands aspects sont distingués : perceptif, moteur et affectif. Au XXe siècle, les travaux expérimentaux permettent de mieux connaître et de combiner ces aspects.

P. Fraisse recherche, en premier lieu, quelles sont les activités rythmiques les plus fondamentales. Le rythme biologique (celui du cœur, de la respiration, etc.) est « décrit comme un système oscillant dans lequel des événements identiques se produisent à intervalles de temps sensiblement égaux ». Les rythmes moteurs spontanés (marche, nage, vol) font intervenir des mouvements cadencés, c'est-à-dire se répétant à intervalles isochrones. Appartiennent à ce groupe de rythmes : d'une part, le tempo spontané moteur, déterminé par la vitesse naturelle adoptée pour frapper sur une table, par exemple; d'autre part, le balancement de la tête, du tronc, des membres, qui se produit chez les très jeunes enfants et les déficients mentaux. Les rythmes moteurs synchronisés à des stimulations sensorielles (par exemple : battre du pied en écoutant un morceau de musique) sont subordonnés à une cadence musicale (ou autre) régulière, permettant de prévoir le moment où va se produire le son.

En second lieu, P. Fraisse analyse la formation des structures rythmiques. Sur le plan perceptif, il existe une tendance à grouper des éléments entendus successivement. Les limites du groupement rythmique dépendent de la vitesse à laquelle se succèdent les éléments : si le tempo est trop lent, il n'y a plus de lien perçu entre les éléments; s'il est trop rapide, il n'y a plus de nette distinction des éléments successifs. D'autre part, il n'est possible de percevoir qu'un nombre limité d'éléments. La pause (intervalle qui sépare deux groupes rythmiques), l'accentuation, les différences de hauteur ou de timbre interviennent également dans la constitution du groupement rythmique. A cette analyse menée sur le plan perceptif, s'ajoute un examen des structures rythmiques lorsque celles-ci sont exécutées par des sujets. Elles sont caractérisées par deux classes d'intervalles, temps longs et temps courts, nettement distinctes l'une de l'autre.

Dans les formes rythmiques, deux aspects sont plus ou moins mis en valeur selon les cas : d'une part, la périodicité qui se traduit par le retour de groupements identiques ou analogues (poésies enfantines, marches, danses populaires); d'autre part, la variété des structures (vers libres, chant grégorien, compositions musicales modernes).

La complexité de la perception rythmique, ses incidences motrices et affectives conduisent P. Fraisse à parler d'expérience rythmique plutôt que de perception. Dans le cas de la périodicité, l'expérience rythmique a une base perceptive, car elle n'existe que si le retour périodique des structures est perçu. La régularité rythmique a pour effet d'engendrer une induction motrice qui est elle-même une source de satisfaction. L'expérience rythmique a un caractère social : les danses, les marches,

10. J. Chailley, *Traité historique d'analyse musicale*, Paris, Leduc, 1951.

11. C.W. Valentine, *The Experimental psychology of beauty*, Londres, Methuen and Co. Ltd, 1962.

R. Frances, *La Perception de la musique*, Paris, Vrin, 1958, 1973.

R. Frances, *Psychologie de l'esthétique*, Paris, P.U.F., 1968.

12. B.M. Teplov, *Psychologie des aptitudes musicales*, Paris, P.U.F., 1966.

13. P. Fraisse, *Psychologie du rythme*, Paris, P.U.F., 1974.

le chant choral sont des phénomènes collectifs et le rythme y trouve une nouvelle dimension. Cette dimension sociale a elle-même des répercussions affectives. Dans le cas des structures complexes, il existe une tendance à simplifier ces structures. P. Fraisse recherche ensuite les correspondances susceptibles d'exister entre les possibilités perceptives et motrices de l'homme sur le plan rythmique, d'une part, et la manière dont le poète et le musicien ont organisé, dans leurs œuvres, les formes rythmiques, d'autre part.

Après avoir rappelé que de nombreuses activités humaines se réalisent d'une manière rythmique (activités manuelles) et que la mémorisation des textes est plus aisée lorsque ceux-ci sont rythmés (comptines du type : am, stram, gram), P. Fraisse aborde l'étude des aptitudes rythmiques. Il recense les épreuves qui permettent de mesurer ces aptitudes; certaines sont des épreuves non musicales, d'autres font intervenir la musique. A la question de savoir si les diverses épreuves de rythme mesurent des capacités identiques ou différentes, P. Fraisse répond en montrant qu'il n'y a pas, chez l'homme, *une* aptitude rythmique, mais des capacités rythmiques diverses, plus ou moins développées selon les sujets. Il examine enfin l'évolution des capacités rythmiques en relation avec l'âge et le niveau intellectuel.

L'ouvrage de P. Fraisse se termine par deux chapitres dont l'un est consacré aux difficultés rythmiques mises en évidence dans divers déficits ou maladies, l'autre, à l'éducation par le rythme et l'éducation du rythme : nous y reviendrons dans notre prochain article.

Les bases historiques du rythme, d'après Jacques Chailley [14]

Dans son article, *Rythme verbal et rythme gestuel,* J. Chailley recherche les bases historiques du rythme. Son investigation le conduit vers deux pistes principales : « le contexte verbal et le contexte gestuel ». Le premier découle de la liaison entre la parole et le chant. « Le plus souvent, il aboutit à une répartition inégale des appuis et à une certaine liberté dans l'agencement des durées. » Cette liberté « *décalque la liberté de la parole* qui est faite d'une *succession asymétrique d'appuis et de rebondissements* ». On en trouve des exemples dans le chant grégorien syllabique, le récitatif d'opéra classique, le récitatif instrumental. L'isochronisme de la pulsation rythmique, en revanche, « semble dérivée du *contexte gestuel :* la musique accompagnant un geste régulier, marche, rame, danse — voire geste de la main ou du pied pour scander le rythme poétique — prendra ses appuis en concordance avec ces gestes isochrones; elle en favorisera le retour régulier et acquerra ainsi une efficacité motrice particulière; telle est l'origine sans doute de la « mesure régulière ». Pour J. Chailley, « le rythme a son élément de stabilité — qu'on pourrait comparer à la consonance — dans la régularité ou du moins la prévisibilité des appuis; son élément de tension qui serait le dérangement, occasionnel ou non, de cette régularité; il connaît l'attraction, la tolérance, l'égalisation ».

Les travaux de Constantin Brailoiu sur le rythme

Les travaux de C. Brailoiu montrent la diversité que le rythme peut prendre dans la musique populaire. Le *Giusto syllabique* et le rythme *Aksak* en sont des exemples [15].

Le *Giusto syllabique* est un système rythmique populaire roumain. Il appartient essentiellement à la musique vocale. *Giusto* est pris dans l'acception « de mouvement régulier, uniforme, par opposition à *rubato* ». *Syllabique* « donne à entendre que nous aurons affaire à des effets rythmiques ayant pour unique principe la qualité variable de la syllabe ». Il y a une fusion intime entre le son musical et la parole. « Le rythme prend ici sa source dans le mètre et ne s'explique que par lui. » Les attributs distinctifs du *Giusto syllabique* sont : « 1) l'emploi exclusif de deux durées invariables dont le rapport est 1 : 2 ou 2 : 1 » (par exemple, noire-croche, croche-noire-croche, noire-noire-croche, etc.) ; « 2) la libre alternance de groupes rythmiques élémentaires formés de deux ou trois de ces durées ». C. Brailoiu note que « l'alternance facultative de ses brèves et de ses longues imprime à ce rythme une allure instable ».

Le rythme *Aksak* peut être traduit par « rythme boiteux ». Il comporte deux unités de durée : brève et longue. Entre ces durées, il y a un rapport de 2 : 3 ou 3 : 2. Si l'on note la brève par une croche, la longue sera une croche pointée. « L'Aksak est donc un rythme *bichrone* irrégulier. » Cependant, la répétition de ces groupes rythmiques instaurent « une isochronie non moins rigoureuse que celle de la musique occidentale ». On trouve ce rythme notamment dans la musique populaire bulgare.

(*A suivre*)

14. J. Chailley, « Rythme verbal et rythme gestuel : Essai sur l'organisation musicale du temps », *Journal de Psychologie Normale et Pathologique*, 1971, 68 (1), 5-13.

15. C. Brailoiu, « Le Giusto syllabique. Un système rythmique populaire roumain », in *Instituto Español de Musicologia. Anuario Musical*, 1952 (VII), 117-158.
C. Brailoiu, « Le Rythme Aksak », *Revue de Musicologie*, 1951, 33, n° 99-100, 71-108.

Automne Musical de Pau 1974

Quand il daigne être normal (ce qui ne fut pas le cas, cette année), l'Automne Palois est, par lui-même, un spectacle. Bonne idée, que de l'accompagner en musique.

Pour la seconde année consécutive, sous l'égide de la ville de Pau et de l'ADAMA (Association pour la Diffusion et l'Animation Musicale en Aquitaine), et sous la présidence de Monsieur André Labarrère, député-maire de la ville de Pau, l'on a assisté entre le 7 novembre et le 16 décembre, à un regroupement de nombreuses sociétés musicales paloises, autour d'un programme éclectique et nourrissant (14 concerts et 12 scolaires, ainsi que des animations musicales dans des écoles).

Deux nuages dans le ciel de l'Automne Musical : d'abord, le château de Pau interdit, en dernière heure, aux organisateurs. Dans ce haut lieu, où souffle habituellement l'esprit libéral et débonnaire du bon roy Henry, régnaient ce jour-là népotisme et pusillanimité.

Et puis, il y a eu la faiblesse acoustique de la salle de théâtre du Casino municipal, qui a nui au programme Beethoven, présenté pourtant sous la baguette pleine de flamme de Michel Plasson (Orchestre Régional du Capitole de Toulouse).

Le Casino de Pau va devenir, prochainement, un centre culturel. Bravo ! Mais, de deux choses l'une : ou bien la salle de théâtre sera abandonnée musicalement purement et simplement, ou bien, elle subira des modifications profondes.

On a reproché à l'Automne Musical de faire la part trop belle aux éléments du crû (deux concerts du Quatuor Jean-Noël Molard, un récital de piano Andrée Illiano-Maury, avec la participation d'Andrée Parizot-Lamouroux, un concert avec Francisco Ortiz, un concert de l'Ensemble Gilles Cagnard avec Alain Loustalot). La belle plaisanterie ! La ville de Pau et son député-maire André Labarrère n'ont pas fourni un énorme effort en faveur de leur Ecole de Musique, pour que les éléments les plus marquants de celle-ci soient tenus à l'écart de la plus grande manifestation musicale paloise de l'année.

Il était, au contraire, fort sympathique de voir voisiner avec éclat les brillants solistes de l'Ecole de Musique, les incomparables ambassadeurs de chant choral que sont les groupes A Cœur Joie, l'Orchestre Régional du Capitole de Toulouse, le grand organiste Louis Thiry, le Centre National de Musique de Chambre d'Aquitaine, le pittoresque et plus que méritant Antiqua Musica d'Aquitaine, le New Phonic Art, le Quatuor JMF Elyséen, mozartien jusqu'au bout des ongles, Tony Aubin, conteur qui parle inlassablement et que l'on écoute de même, le Chicago Folk Blues venu à l'appel des apôtres du jazz du Hot Club de Pau, Jacques Jansen, qui a donné une leçon de chant, malgré un enrouement à 99 %.

De Mozart aux expressions subtiles de la musique contemporaine, en passant par Schubert et Olivier Messiaen, la Musique a été grandement honorée.

Il va de soi que Gabriel Fauré, qui fut palois à ses heures, a bénéficié d'un traitement de faveur.

Le dynamique conservateur en chef de la Bibliothèque de Pau, Jean Goasguen, avait, pendant toute la durée du Festival, réuni un ensemble de documents pyrénéens fort intéressants.

Tout compte fait, le jeune Automne Musical, s'il laissera, comme tout ce qui touche à cette saison, des regrets et des amertumes, marquera dans la vie artistique d'une ville qui possède la réputation — pas toujours imméritée — de consommer ses animateurs culturels à une vitesse inquiétante.

Le commissaire général de l'Automne musical, Gilles Cagnard, directeur de l'Ecole Nationale de Musique, au mérite peu banal, a montré, jusqu'ici, que l'on peut être jeune et avoir de la suite dans les idées.

Notre Ecole de Musique se trouve en de bonnes mains : souhaitons qu'elle y reste un bon bout de temps.

Roger Colin

« POUR LA MUSIQUE »
de Danielle et Yves Mazé

Une méthode progressive et complète d'éducation musicale à l'usage des élèves, des collèges, lycées,

Livre I : « Gradus ad Parnassum », classes de conservatoires, écoles de musique. 6e et de 5e .... 15 F

Livre II : « De Monteverdi à Beethoven », classe de 4e .... 15 F

Livre III : « De Schubert à Messiaen », classe de 3e .... 15 F

Editions J.-M. Fuzeau S.A.
B.P. 6 - 79380 Courlay
Tél. : (48) 65.90.85

Jean MAILLARD

PANORAMA DU BALLET EN FRANCE 1900 - 1939 (*)

1922

HISTOIRE : Ministère Poincaré. — Mort de Benoit XV, avènement de Pie XI. — Staline devient Secrétaire général du P.C. soviétique. — Mussolini prend le pouvoir en Italie.

MUSIQUE : **Méthode de composition avec douze sons** (Arnold Schoenberg). — Mise en route du Conservatoire américain de Fontainebleau.

OPÉRA : **Artémis troublée** (Paray). — **Frivolant** (F. Poueigh). — Autres créations : **Qui est le plus puissant ?** (B. Martinu). — **Hagomoro** (G. Migot). — **Karagueuz** (M. Mihalovici). — **Skating Rink** (A. Honeger).

BALLETS RUSSES : Grandes réalisations choréraphiques de Mme Nijinska ; collaboration du jeune poète Boris Kochno. **Mavra** et **Renard** (Stravinski/Larionov/Nijinska). — Serge Lifar (né en 1905) et C. Tcherkass entrent dans la troupe.

1923

HISTOIRE : Occupation de la Ruhr par les Français et les Belges. — Putsch de Hitler à Munich. — Principes de la mécanique ondulatoire de de Broglie.

OPÉRA : **Cydalise et le Chèvrepied** (Gabriel Pierné). — **Fresques** (Philippe Gaubert). — **Chimères** (Armande de Polignac). — **Padmavati,** opéra-ballet d'Albert Roussel et Louis Laloy.

BALLETS RUSSES : Entrée dans la troupe de Anton Dolin (Patrick Kay), danseur athlétique, apte aux fantaisies du Music-hall. Nijinska sait utiliser ses capacités. Ses chorégraphies sont une transposition plastique du rythme, fantaisie, humour, effets de groupes : **Noces** (Stravinski/Gontcharova/Nijinska). — Influence du cubisme.

LITTÉRATURE : Raymond Radiguet (**Le Diable au corps**). — Morts de Maurice Barrès, Pierre Loti et Raymond Radiguet.

1924

HISTOIRE : En France, cartel des Gauches. — Ministère Edouard Herriot. — La France reconnaît l'Union soviétique. — Jeux Olympiques.

MUSIQUE : Mort de Gabriel Fauré. — Edgar Varèse : **Ionisation** (1931).

SOIRÉES DU COMTE ETIENNE DE BEAUMONT à la Cigale : **Salade** (Darius Milhaud/Braque/Massine) et **Le Beau Danube** (Johann Strauss/G. Guys/Massine). — **Mercure** (Erik Satie). — **Rébellion** (B. Martinu). — **Petit Elfe ferme l'œil** (F. Schmitt).

BALLETS RUSSES : Arrivée de Balanchine (1904-) qui abandonne sa petite troupe d'avant-garde (Le Jeune Ballet). — **Le Train bleau** (Milhaud/Laurens/Nijinska). — **Les Biches** (Francis Poulenc/Marie Laurencin/Nijinska). — **Les Fâcheux** (Georges Auric).

CINÉMA : **Relâche,** de René Clair, par les Ballets Suédois (Erik Satie/Picabia).
Revue Olympique au Casino de Paris.

1925

HISTOIRE : Présidence de Hindenburg en Allemagne. — En U.R.S.S. Trotski est relevé de ses fonctions.

MUSIQUE : Alban Berg (**Wozzeck**). — Louis Armstrong fonde le **Hot Five** à la Nouvelle-Orléans.

BALLETS RUSSES : Départ de Nijinska remplacée par Balanchine (Balanchivazdé) de retour de Londres où il s'est passionné pour les danses anciennes. **Le Chant du Rossignol** (Stravinski/Balanchine). — **Barabau** (Rieti/Utrillo/Massine). — **Les Matelots** (Georges Auric/Pruna/Massine).
Rolf de Maré, après les Ballets Suédois, donne des spectacles d'attraction au Théatre des Champs-Elysées (ballets lumineux de Loïc Fuller). — Revues américaines aux Ambassadeurs.

CRÉATIONS : **Le Tournoi singulier** (Roland-Manuel). — **L'Arche de Noé** (Rieti). — **Zéphyr et Flore** (Dudelski). — **Le Triomphe de Neptune** (Berners). — **Le Démon** (Paul Hindemith).

CINÉMA : **Le Cuirassé Potemkine** (Esenstein). — **La Ruée vers l'or** (Charlie Chaplin).

1926

HISTOIRE : Entrée de l'Allemagne à la S.D.N. — Dévaluation du franc.

OPÉRA : **Orphée** (Roger Ducasse). — **La Prêtresse de Korydwen** (Paul Lamirault). — **Adélaïde** ou **Le langage des fleurs** (Maurice Ravel).

---

* Voir *L'Education Musicale*, n° 215, février 1975.

BALLETS RUSSES : Influence du surréalisme. — **La Pastorale** (Georges Auric). — **Roméo et Juliette** (Lambert).

CRÉATIONS DIVERSES : **Façade** (Walton). — **Offrande à Shiva** (Claude Delvincourt). — **Zaporotski** (R. Glière). — **Harnasie** (Szymanovski). — Triomphe de Joséphine Baker au Théâtre des Champs-Elysées dans **La Revue nègre.**

1927

HISTOIRE : Lindbergh traverse l'Atlantique en avion. — Prix Nobel pour Henri Bergson.

OPÉRA : **La Chatte** (Henri Sauguet). — **Le Diable dans le beffroi** (D.E. Inghelbrecht). — **Cyrca** (Marc Delmas). — **Impressions de Music-hall** (G. Pierné).

BALLETS RUSSES : **La Chatte** (Henri Sauguet/Pevzner/Balanchine). — **Pas d'acier** (Prokofiev/Jacoulov/Massine) : dans cette dernière création, Diaghilev veut rivaliser avec le théâtre d'U.R.S.S. (exaltation de l'usine).

LITTÉRATURE : Jean Cocteau (**Orphée**). — Robert Desnos (**La Liberté ou l'Amour**).

CINÉMA : **Le Chanteur de jazz,** premier film sonore, avec Al Jolson.
Essor de Ba-ta-clan avec Yvette Guilbert, Bruant, Mistinguett. — Mort tragique à Nice d'Isadora Duncan.

1928

HISTOIRE : Théorie du champ unitaire (Einstein). — Gabriel Marcel (Journal métaphysique).

MUSIQUE : Maurice Ravel (**Boléro**). — **L'Opéra de quat'sous** (Brech/Weill).

BALLETS IDA RUBINSTEIN : **Noces de l'Amour et de Psyché** (Honegger d'après J.S. Bach/Benois/Nijinska). — **Le Baiser de la fée** (Stravinski). — **La bien-aimée** (Darius Milhaud d'après Schubert). — **La Princesse Cygne** (Rimsky-Korsakov). — **Boléro** (Ravel).

BALLETS RUSSES : **Ode** (Nabokov/Tchelitchev/Massine). — **Apollon Musagète** (Stravinski/Bauchant/Balanchine). — **Ode** mêle le cinéma à une mise en scène recherchée et compliquée.

OPÉRA : **David** (Henri Sauguet). — Reprise de **Giselle** (Adam). — **Rose de métal** (Honegger). — **On tourne** (B. Martinu). — **Rayon de lune** (Fauré, arr. Inghelbrecht).

LITTÉRATURE : André Breton (**Le Surréalisme et la Peinture**). — L. Aragon (**Le Traité du style**). — M. Pagnol (**Topaze, Marius**). — Marcel Proust (**Le Temps retrouvé**).

1929

HISTOIRE : Accords du Latran (création de la Cité du Vatican).

BALLETS RUSSES : **Le Fils prodigue** (Prokofiev/Rouault/Balanchine). — Belle création de Véra Doubrovska, danseuse arrivée en 1922 ; action pathétique dans un décor âpre. — **Le bal** (Rieti/Chirico/Balanchine) : tragédie chorégraphique, scène de bal masqué : Dolin y fait une belle création. — Reprise de **Renard** par Serge Lifar dans le style des spectacles paysans chers à Larionov. Saison à Londres, puis à Vichy. DIAGHILEV se rend directement en Allemagne où il retrouve Paul Hindemith auquel il avait commandé un ballet sportif (n° 27). — Las, il se rend à Venise où le rejoignent Lifar et Kochno : il y tombe malade et MEURT LE 19 AOUT 1929. — Le régisseur S. Grigoriev pensait pouvoir assurer la saison suivante, mais des litiges s'élèvent, les artistes signent des contrats séparés, nul imprésario ne s'impose : liquidation des Ballets Russes qui rayonnaient depuis vingt ans, et dispersion de la troupe.

OPÉRA : **Les Enchantements de la fée Alcine** (Georges Auric). — **L'Eventail de Jeanne** (collaboration Ravel, Ferroud, Schmitt, Auric, Roussel, Poulenc, Roland-Manuel, Delannoy, Ibert). — **L'Ecran des jeunes filles** (Roland-Manuel). — **Le Fou de la Dame** (Delannoy). — **Le Mirale d'Anaquildé** (Roldan).

1930

HISTOIRE : Succès de la faction N.S.D.A.P. aux élections en Allemagne.

MUSIQUE : Albert Roussel (**Troisième Symphonie**). — Milhaud (**Christophe Colomb**).

BALLETS : **L'Age d'or** (Chostakovitch). — **Job** (W. Williams).

1931

HISTOIRE : Exposition Coloniale à Paris. — Elections Communistes en Espagne : Alphonse XIII à Fontainebleau.

MUSIQUE : Maurice Ravel (**Concertos pour piano**). — Mort de Vincent d'Indy.

OPÉRA : **Bacchus et Ariane** (Albert Roussel/Chirico/Lifar). — **Prélude dominical** (Guy Ropartz/Collin/Lifar). — **Sur le Borysthène** (Prokofiev).

BALLETS : **L'Indiscret** (Guy Ropartz). — **Rébus** (I. Markévitch). — **Spalicek** (B. Martinu). — **H.P.** (Carlos Chavez). — **Le Jour** (Maurice Jaubert). — **Le Rustre imprudent** (Fouret). — **L'Orchestre en Liberté** (Sauveplane).

CINÉMA : René Clair (**Le Million** et **Sous les toits de Paris**).

BALLETS IDA RUBINSTEIN : **Amphion** (Paul Valéry/Arthur Honegger/Benois/Léonide Massine).

LITTÉRATURE : Saint-Exupéry (**Vol de nuit**).

1932

COMPAGNIE DES BALLETS DE MONTE-CARLO : **La Concurrence** (Georges Auric/Derain/Balanchine). — **Cotillon** (Rieti d'après Chabrier/Bérard/Balanchine). — **Jeux d'enfants** (Bizet/Miro/Balanchine).

CINÉMA : **La Maternelle** (J.-B. Lévy).

OPÉRA : **Sur le Borysthène** (Prokofiev).

1933

HISTOIRE : Hitler chancelier d'Allemagne : retrait de de la S.D.N. — Famine en U.R.S.S. — Radioactivité artificielle (Joliot-Curie). — Elections modérées en Espagne.

MUSIQUE : Olivier Messiaen (**L'Ascension**). — Tournée européenne de Duke Ellington.

BALLETS 1933 d'Edwards James avec Balanchine, Tamura Toumanova et le peintre Derain (**Fastes** d'Henri Sauguet).

MONTE-CARLO : **Scuola di ballo** (Jean Françaix d'après Boccherini/E. de Beaumont). — **Beach** (Jean Françaix/ Raoul Dufy/Balanchine). — **Le Beau Danube** (J. Strauss/Guys). — **Symphonie pathétique** (Tchaïkovski/Massine/décors surréalistes dont les danseurs semblent se dégager : André Masson).

IDA RUBINSTEIN : **Sémiramis** (Arthur Honegger/Valéry/Benois/Fokine). — **Perséphone** (Stravinski). — **Diane de Poitiers** (Jacques Ibert/E. de Beaumont).

OPÉRA : **Jeunesse** (P.-O. Ferroud).

CINÉMA : **Zéro de conduite** (Jean Vigo).

1934

Affaire Staviski. — Catastrophe ferroviaire de Lagny. — Nuit des longs couteaux en Allemagne. — Emeutes à Paris en février.

OPÉRA : **Sémiramis** (Honegger).

MONTE-CARLO : **Les Imaginaires** (G. Auric/E. de Beaumont/Lichine). — **Union Pacific** (Nakobov/A. Jonhson/Massine). — Choréartium d'après la **Quatrième Symphonie** de Brahms, décors de Téréchkovitch, chorégraphie de Léonide Massine. — **La Vie de Polichinelle** (Nabokov).

MUSIQUE : Fondation de l'Orchestre national de la Radio française par D.E. Inghelbrecht. — **Un Oiseau blanc** (Arthur Honegger). — **Jeu de cartes** (Stravinski). — **Le Jeu sentimental, La Lutherie enchantée** (Jean Françaix).

1935

Plébiscite de la Sarre ; Hitler rétablit le service militaire obligatoire ; lois antisémites. — Traité franco-soviétique. — Massacres italiens en Ethiopie.

MUSIQUE : Mort de Paul Dukas. — Mort d'Alban Berg. — Arthur Honegger (**Jeanne au bûcher**). — Alban Berg (**Concerto à la mémoire d'un ange**).

OPÉRA : **Salade** (Darius Milhaud/Derain/Lifar). — **La Grisi** (Henri Tomasi d'après Olivier Métra). — **Images** (Gabriel Pierné).
Crise dans la Compagnie des BALLETS DE MONTE-CARLO : Le Colonel de Basil entreprend une tournée internationale (sauf la France) avec une partie importante des danseurs. — **Cents baisers** (Nijinska). — **Jardin public** (Léonide Massine). — **Icare** (Serge Lifar).
Auteur cette même année d'un Manifeste du chorégraphe, Serge Lifar cherche à s'affranchir de la « tutelle » de la musique et compose **Icare** sur des rythmes imaginés par lui-mêmes et instrumentés par J.E. Szyfer.
Composition des **Malheurs de Sophie** (Jean Françaix). — Restrictions budgétaires importantes en France, difficultés dans le spectacle comme dans tous les autres domaines.

LITTÉRATURE : Jean Giraudoux (**La Guerre de Troie n'aura pas lieu**).

VARIÉTÉS : L'Alhambra, music-hall de Paris.

1936

Elections : Fronts populaires en France et en Espagne. — Ministère de Léon Blum. — Débuts de la Guerre civile en Espagne : réfugiés espagnols en France. — Pacte d'amitié germano-nippon.

OPÉRA : **Le Roi nu** (Jean Françaix). — **Promenades dans Rome** (Samuel Rousseau). — **Le Rouet d'Armor** (opéra-ballet d'Adolphe Piriou). — **Un baiser pour rien** (Manuel Rosenthal). — **Iléana** (Marcel Bertrand).

COLONEL DE BASIL : **Symphonie Frantastique,** grande réussite- esthétique (Berlioz/Bérard/Massine).

MUSIQUE : Béla Bartok (**Musique pour cordes, célesta et percussion**). — Anton Webern (**Variations op. 27**). — Arnold Schoenberg, réfugié aux U.S.A., enseigne à Los Angeles (Université).

LITTÉRATURE : Georges Bernanos (**Journal d'un curé de campagne**).

CINÉMA : Jean Renoir (**La Grande Illusion**). — Julien Duvivier (**Pépé le Moko**).

La crise des Ballets de Monte-Carlo entraîne la création d'une nouvelle troupe sous la direction de René Blum, qui rappelle Fokine : **Pétroucka, Le Spectre de la Rose, Carnaval, Danses polovtsiennes, L'Epreuve d'amour** (d'après Mozart/Derain/Fokine). — Le danseur Woizitovski, qui n'est pas parti avec le Colonel de Basil, fonde sa propre troupe qui présentera ses spectacles pendant deux années.

1937

HISTOIRE : Chute du Ministère Blum. — Exposition universelle de Paris.

MUSIQUE : Morts de Maurice Ravel, Albert Roussel, Gabriel Pierné, Charles-Marie Widor. — Messe de Requiem (Guy Ropartz). — **Litanies** (Jehan Alain). — Sonate pour deux pianos et percussion (Béla Bartok). — Carmina Burana (Carl Orff).

OPÉRA : **Alexandre le Grand** (Philippe Gaubert). — **Elvire** (Roland-Manuel d'après Scarlatti). — **Aeneas** (Albert Roussel).
Venue à Paris de nombreuses troupes dans le

cadre de l'Exposition universelle ; par exemple : BALLETS POLONAIS au Théâtre Mogador. **L'Amour trahi** (Isaac Albéniz, révision Manuel Infante). — **L'Appel de la danse** (Gustave Samazeuilh). — **Pantins** (Tibor Harsanyi). — **Oriane et le Prince d'Amour** (Florent Schmitt). — MONTE-CARLO : **Les Elfes** (d'après Mendelssohn/Fokine). — **Don Juan** (Gluck/Mariano Andreu/Fokine).

LITTÉRATURE : Henri Bosco (**L'Ane culotte**). — Jean Anouilh (**Le Voyageur sans bagage**). — La Varende (**Nez-de-Cuir**).

1938

Anschluss. — Rupture du Front populaire en France. — Entrevues de Berchtesgaden et accords de Munich (!). — Gaston Bachelard (Psychanalyse du feu).

OPÉRA : **Les Santons** (Henri Tomasi). — **Oriane et le Prince d'amour** (Florent Schmitt). — **Le Cantique des cantiques** (Arthur Honegger).

SALLE FAVART : **Suite provençale** (Milhaud).

MONTE-CARLO : Massine remplace Fokine. **Gaîté parisienne** (Offenbach/Beaumont/Massine). — **Symphonie VII** (Beethoven/Bérard/Massine. — **Nobilissima visionnae** (Hindemith/Massine). — **Le Jugement du fou, Verrerie** (Jean Françaix).

LITTÉRATURE : J.-P. Sartre (**La Nausée**). — Jean Anouilh (**Le Bal des voleurs**). — Antonin Arthaud (**Le Théâtre et son double**).

CINÉMA : **Alexandre Newski** (Esenstein/Prokofiev). — **Quai des Brumes** et **Hôtel du Nord** (Marcel Carné).

1939

Avènement de Pie XII. — Occupation allemande en Tchécoslovaquie. — Fin de la Guerre civile en Espagne : Franco au pouvoir. — Invasion allemande en Pologne. — La France et la Grande-Bretagne déclarent la guerre à l'Allemagne. — La drôle de guerre. — Invasion russe en Pologne puis en Finlande.

MUSIQUE : Olivier Messiaen (**Les Corps glorieux**). — Stravinski quitte la France pour les U.S.A. où s'installe également Hindemith.

OPÉRA : **La Nuit vénitienne** (Maurice Thiriet).

CINÉMA : **Broadway Serenade** (fantaisie chorégraphique de Berkeley avec Jeannette Mac Donald). — **Remorques** (Grémillon).

LITTÉRATURE : André Gide (**Journal**). — Saint-Exupéry (**Terre des Hommes**). — Jean Giraudoux (**Ondine**).

1940

La France écrasée : demande d'armistice du Maréchal Pétain. Appel à la résistance du Général de Gaulle. — Bataille d'Angleterre.

OPÉRA : **Entre deux rondes** (Samuel Rousseau).

MUSIQUE : **Variations pour orchestre op. 38** (Anton Webern). — Mort du capitaine Maurice Jaubert. — Exil de Darius Milhaud aux U.S.A. — Les Allemands détruisent la plaque commémorative d'Albéric Magnard à Baron.

D. ANCIENS MAITRES SOLLICITES PAR LES CHOREGRAPHES

Adolphe Adam (**Giselle**). — Isaac Albéniz (**L'Amour trahi**, rév. Manuel Infante). — J.S. Bach (**Les Eléments : suite n° 3** et **les Noces de Psyché**, rév. A. Honegger). — H. Berlioz (**Chasse royale et orage**, 1922 ; **Symphonie Fantastique**, 1936 ; **L'Invitation à la valse**, orch. de Weber). — Georges Bizet (**Farandole de l'Arlésienne**, 1909 ; **Jeux d'enfants**, 1933). — L. van Beethoven (**Les Créatures de Prométhée**, 1929 ; **Symphonie VII**, 1938). — A. Borodine (**Bogatyri**, 1939 ; **Danses polovtsiennes** du **Prince Igor**, 1909 ; **Nocturne**, arrang. Tchérépnine, 1928). — Johannes Brahms (**Symphonie IV**, 1934). — Burgmuller (**La Péri ! ! !**, créée en 1843, prise en 1931). — Emmanuel Chabrier (**Espana**, 1911). — Frédéric Chopin (**Chopiniana** devenu **Les Sylphides**, 1909 ; **La Nuit ensorcelée**, rév. Louis Aubert/Vuillermoz, 1923 ; **Suite de danse**, rév. André Messager). — François Couperin (**Pastorale**, 1922). — Claude Debussy (**Prélude à l'après-midi d'un faune**, 1912 ; **Petite Suite**, H. Büsser, 1922 ; **Jeux**, 1912 ; **Khamma**, 1912). — Léo Delibes (**Coppélia, Sylvia** « permanents » ; **Soirs de fête** d'après **La Source**, rév. Henri Büsser, 1925). — Gabriel Fauré (**Rayon de lune** d'après **Thème et Variations**, rév. D.E. Inghelbrecht, 1928). — César Franck (**Psyché**, 1935). — Charles Gounod (**Ballet de Faust** sous le titre **Nuit de Walpurgis**, 1905 ; **Roméo et Juliette**, 1918). — Christophe-Willibald Gluck (**Don Juan**, 1937 ; Divertissement d'**Alceste**, 1936). — Georg-Friedrich Haendel (**Les Dieux mendiants**, arr. Sir Thomas Beecham, 1928). — Edouard Lalo (**Namouna**, 1935). — Anatole Liadov (**Contes Russes**, 1920). — Franz Liszt (**Hamlet**, 1931 ; **Méphisto Valse**, 1935). — Jules Massenet (**Ballet du Cid**, 1909 ; **Espana**, 1912). — G. Meyerbeer (**Les Patineurs**, ballet du **Prophète**, 1937). — W.A. Mozart (**L'Epreuve d'Amour**, 1936). — Félix Mendelssohn (**Les Elfes** d'après **Le Songe d'une nuit d'été**, 1937). Jacques Offenbach (**La Gaîté parisienne**, 1938). — J.B. Pergolèse (**Pulcinella**, rév. Stravinski, 1920). — J.-Ph. Rameau (**Castor et Pollux**, 1918). — Rimsky-Korsakov (**Soleil de minuit** d'après **Snégourotchka**, 1915 ; **Shéhérazade**, 1910 ; **La Princesse Cygne** d'après **Le Tzar Saltan**, 1928 ; **Le Cop d'or**, 1938). — Robert Schumann (**Carnaval**, arrang. Pierné, 1910 ; **Papillons**, arrang. Tchérépnine, 1914). — Franz Schubert et Franz Liszt (**La Bien-Aimée**, arrang. D. Milhaud, 1928). — Camille Saint-Saëns (**Bacchanale de Samson et Dalila**, 1907 ; **Le Cygne**, 1913 ; **Henri VIII**, 1919, **Ascanio**, 1922). — Domenico Scarlatti (**Les**

Comédiens Jaloux, arr. Casella, 1931 ; **Les Femmes de bonne humeur**, arr. Tomasini, 1917 ; **Elvire**, thèmes arr. par Roland-Manuel, 1937). — P.I. Tchaïkovski (**La Belle au bois dormant**, 1922 et divers arrangements ou extraits de cette œuvre ; **L'Oiseau bleu**, 1940 ; **La Princesse enchantée**, 1915 ; **Divertissement**, 1922. Autre ballet : **Francesca da Rimini**, 1938). — Richard Wagner (**Bacchanale de Tannhäuser**, 1939). — C.M. von Weber (**L'Invitation à la Valse**, instr. Hector Berlioz avec le titre **Spectre de la Rose**, 1911). — C.M. Widor (ballet fantastique de **La Korrigane**, 1916).

***

Cette chronologie a vainement cherché à être rigoureuse : les confusions de dates sont difficilement évitables et nécessiteraient des recherches que mes activités m'interdisent (par ex. : décalages entre date de composition, date d'édition et date de création ; interférence entre spectacles donnés dans une salle possédant sa propre troupe par une troupe étrangère, etc.). La dernière rubrique permettra certains recoupements indispensables avec la précédente. Le lecteur voudra bien excuser les erreurs qu'il relèvera sans nul doute et que j'aurais aimé éviter : elles attesteront l'ampleur du champ d'investigation de ce répertoire particulièrement riche et mal connu des musiciens.

CAUCHARD

MUSIQUE

23, QUAI SAINT-MICHEL — PARIS-Ve

(Métro : SAINT-MICHEL)

Tél. : ODE. 20-96

Tout ce qui concerne la musique classique

en NEUF et en OCCASION

Ouvrages théoriques - Musique de chambre

Partitions de Poche - Ouvrages rares, etc...

ACHAT à DOMICILE de BIBLIOTHEQUES MUSICALES

Remise aux Professionnels et Ecoles de Musique

VILLE DE SAINT-MAUR
ECOLE NATIONALE DE MUSIQUE

OUVERTURE D'UN DEPARTEMENT de PEDAGOGIE MUSICALE

Ce département est destiné à la préparation des candidats aux concours centralisés de :

a) Solfège spécialisé.

b) Méthodes actives (ORFF - Martenot).

Il est également ouvert aux professeurs de solfège et d'éducation musicale désirant se recycler dans un enseignement actuellement en pleine mutation.

Le Département de Pédagogie musicale accueille, dans des sections spéciales à chacune des quatre branches, les institutrices (écoles maternelles en particulier) et instituteurs chargés de plus en plus de la formation musicale, ainsi que des animateurs musicaux en milieu scolaire.

Quatre ateliers forment ce département :

- **Deux ateliers d'initiation musicale selon les méthodes actives :**

1° Atelier Martenot : animé par Madame Dorianne Leconte.

2° Atelier de Pédagogie musicale avec l'instrumentarium ORFF : animé par Madame Aline Pendleton.

- **Atelier d'éducation générale de la musique :**

Axé sur la formation de l'oreille selon la technique employée dans les cours d'éducation et culture musicale du Conservatoire de Saint-Maur, du cours préparatoire au cours supérieur.

Cette formation comporte trois aspects essentiels :

a) Formation de l'oreille.

b) Dictée musicale.

c) Analyse.

Elle procède directement de l'esprit des méthodes actives à l'issue des classes d'initiation et conduit à une pleine connaissance de la musique (technique et littérature) au niveau le plus élevé : classe supérieure d'analyse.

Cet atelier est animé par Monsieur Pierre Doury.

- **Atelier de solfège classique spécialisé :**

Destiné plus spécialement aux candidats professeurs de cette discipline.

Cet atelier est animé par Mademoiselle Françoise Gervais.

OUVERTURE DES COURS :
Deuxième semestre 1975

Tous renseignements et inscriptions au secrétariat du Conservatoire de Saint-Maur :

25, rue Krüger - 94100 SAINT-MAUR
Tél. : 883.14-67

PRESENTATION DE BALZAC

Yves HUCHER
Professeur de Lettres

I. — REMARQUES PRELIMINAIRES

(Des remarques sont données à la lumière des entretiens que nous avons depuis deux mois avec plusieurs candidats de notre région. Elles tiennent compte également des questions fort pertinentes que posent nos correspondants et des faiblesses ou maladresses rencontrées dans les travaux qu'ils nous adressent.)

1. La plupart des candidats n'ont plus la pratique de la dissertation depuis plusieurs années : comment pallier cette difficulté ? La réponse est évidente : il faut se refaire la main et *écrire*, ce qui sous-entend trois opérations : recherche de la documentation, mise en place et structuration des idées, rédaction proprement dite. L'expérience en cours prouve que, dès le troisième « devoir », les progrès apparaissent nettement. Cinq dissertations avant le concours sont souhaitables ; on peut d'ailleurs les compléter en faisant la main sur quelques plans.

2. « Mais nous manquons de temps ! » A cette plainte majeure, la plus courante et la plus justifiée, nous répondons par deux conseils, contradictoires seulement en apparence : ne négliger aucune épreuve du concours, mais savoir aller au plus pressé. C'est une question d'organisation, de répartition des heures entre l'enseignement, la vie personnelle et le travail de l'agrégation ; c'est aussi une question de méthode.

3. En particulier, et pour ce qui nous concerne ici, aucun cours, aucun livre, aucune étude ne peut remplacer la lecture des œuvres, une lecture active, crayon en main. Si ces lectures ont pour objectif un sujet à traiter, elles n'en seront que plus profitables.

4. Mais, objectera-t-on, pourquoi répéter ces remarques déjà faites dans notre précédent article ?

C'est que, avec Balzac, apparaît, il faut en avoir conscience, une difficulté nouvelle : l'immensité de l'œuvre. Si deux ouvrages de Stendhal peuvent à la rigueur suffire, il faut, nous l'avons dit, en connaître au moins quatre ou cinq de l'auteur de *La Comédie humaine*. Encore pensera-t-on que c'est très insuffisant face à l'immensité de cette œuvre qui ne représente encore que le tiers de ce que Balzac a écrit ! Mais il faut savoir choisir : les études très sommaires que nous vous proposons ici, n'ont pas d'autre but.

5. Pour la dissertation (et deux des quatre « épreuves préparatoires écrites » revêtent cet aspect), rappelons quelques vérités élémentaires mais indispensables : nécessité de lire et de bien se définir à soi-même le sujet avant d'établir un plan ; nécessité d'établir celui-ci en tenant compte à la fois de ce qui est demandé et de la conclusion à laquelle on veut tendre ; étayer sa pensée d'exemples et d'arguments empruntés à « l'œuvre » elle-même plus qu'aux études qui lui ont été consacrées ; prouver que l'on connaît l'œuvre dont on parle, sans étalage de connaissances cependant ; s'exprimer dans une langue simple et correcte.

6. Une question de détail : plusieurs candidats ont tendance à pratiquer le parallèle musique-littérature. Nous les comprenons mieux que personne ! Mais là encore, tout est question de dosage et d'opportunité. Certes Stendhal avoue sa trinité musicale : Rossini, Cimarosa, Mozart, et Balzac a sérieusement étudié la théorie musicale avant d'écrire *Le Cousin Pons*. Mais le parallèle doit être discret, rapide et justifié.

Cela dit, reconnaissons que le plus beau « sujet » sur Balzac serait bien celui-ci :

« Dans un salon parisien, on parlait de Balzac devant Wagner. Honoré de Balzac, précisait-on. Alors, le musicien intervient avec véhémence : " Non, monsieur, dit-il, non, pas Honoré, mais HOMERE de Balzac ! " Qu'en pensez-vous ? ».

Nos lecteurs peuvent « rêver » à ce sujet ou même « s'amuser » à le creuser quelque peu...

II. — EN REPONSE A DES QUESTIONS POSEES

Chronologie indispensable et points de repère

• Par la naissance, Balzac, plus jeune que Stendhal est de la génération de Vigny et Hugo. Mort huit ans après Stendhal, il précède dans la tombe presque tous les grands romantiques et artistes de sa géné-

1. Voir les numéros de l'*E.M.* de décembre, janvier et février.

ration : il est donc contemporain du mouvement « romantique » et précurseur de l'école « réaliste ».

• Pour les périodes de sa vie, retenir essentiellement :

— 1799-1819 : « les enfances tourangelles », les études, puis en 1816, la venue et l'installation à Paris. Etudes de droit et apprentissage de clerc de notaire.

— 1819-1829 : recherche de sa voie : premiers essais et, sous différents pseudonymes (comme Stendhal), nombreuses publications ; l'écrivain hésite et « se fait la main » ; l'homme d'affaires, hardi et malheureux, apprend à ses dépens à connaître la puissance de l'argent. De la littérature « alimentaire », il va passer à celle qui devrait lui permettre de payer ses dettes : l'amour du luxe, qui pour lui se concilie avec une vie parfois monacale, le goût des grandes entreprises, ne lui permettront que de voire croître le nombre et l'acharnement de ses créanciers.

1829-1850 : période de création des *Chouans* (1829) au *Cousin Pons* (1847).

Mais il faut prendre garde à la genèse de *La Comédie humaine*. Dès 1832, Balzac réunit plusieurs romans sous le titre de *Scènes de la vie privée*. Mais ce n'est que très progressivement, au cours des quatre années suivantes, qu'il publie des œuvres dont la grande diversité seule lui donne l'idée d'un classement d'ailleurs incomplet (vie privée, vie de province, études philosophiques). Ce n'est qu'en 1841, et pour satisfaire ses éditeurs qui lui demandent un titre plus original que *Œuvres complètes*, qu'il propose *Comédie humaine*, puis seulement après, il écrit la fameuse préface. Le plan définitif ne sera d'ailleurs établi qu'en 1846. A partir de cette date, il n'écrit d'ailleurs pratiquement plus.

Sur le plan sentimental enfin, il faut évidemment connaître la « présence » de Mme de Berny (de 1822 à 1833), la « Dilecta » que l'on retrouve dans *Le Lys dans la vallée* ; de Zulma Carraud, l'amie la meilleure et la plus dévouée ; de la duchesse de Castries, qui le fait souffrir et dont il se venge dans *La Duchesse de Langeais* (1834). Signalons également que Desbordes-Valmore apparaîtra dans *La Cousine Bette* (1846) et George Sand dans *Beatrix* (1839). Mais le fait essentiel est la « passion » de Balzac pour « l'Etrangère », Mme Hanska, qui écrit au romancier en novembre 1832, le rencontre plusieurs fois, en Pologne, en Allemagne, ou en France, devient veuve en 1842, mais n'accepte d'épouser celui qu'elle surnomme « Bilboquet » qu'au mois d'avril 1850. Au mois d'août suivant, Balzac mourait.

Principales questions autour de Balzac

Balzac dans son œuvre

« L'écrivain projette en des personnages divers des images partielles de son immense personnalité », dit de lui L. Emery. L'étude d'avoué de ses débuts (*Le Colonel Chabert*), la misère héroïque de Raphaël (*La Peau de chagrin*), l'ambition et la volonté de réussir (Rastignac, Rubempré), ses déboires d'imprimeur (*Illusions perdues*), un amour qui débute par des relations épistolaires (*Modeste Mignon*), Balzac à 23 ans en qui Mme de Berny ne veut pas croire (*Le Lys dans la vallée*) : ce ne sont que quelques exemples au hasard ; les multiplier est un jeu.

Balzac et le réel

Lui-même répond dans la préface du *Cabinet des antiques*, 1839 : « La littérature se sert du procédé qu'emploie la peinture qui, pour faire une belle figure, prend les mains de tel modèle, les pieds de tel autre, la poitrine de celui-ci, les épaules de celui-là. L'affaire du peintre est de donner la vie aux membres choisis et de la rendre probable. S'il vous copiait une femme vraie, vous détourneriez la tête. »

Classement de la « Comédie humaine »

Etudes de mœurs, divisées en :

Scènes de la vie privée (32 volumes dont 4 n'ont pas été faits) ; titres les plus importants : *Modeste Mignon, Colonel Chabert, Béatrix, La Femme de trente ans, Le Père Goriot.*

Scènes de la vie de province (15 volumes dont 6 n'ont pas été faits) ; titres essentiels : *Lys dans la vallée, Eugénie Grandet, Les Illusions perdues.*

Scènes de la vie parisienne (19 volumes dont 5 n'ont pas été écrits) ; titres essentiels : *La Duchesse de Langeais, César Birotteau.*

Scènes de la vie politique (7 volumes dont 3 seulement furent écrits ; à retenir : *Une ténébreuse affaire.*

Scènes de la vie militaire : 22 volumes, dont un seul, *Les Chouans*, fut écrit.

Scènes de la vie de campagne : 5 volumes dont 3 furent écrits : *Les Paysans, Le Médecin de campagne, Le Curé de village.*

Etudes philosophiques :

Cette deuxième partie devait comprendre 26 titres, 5 n'ont pas vu le jour. Détachons : *La Peau de chagrin, Massimilia Doni, Gambara, Louis Lambert, Séraphita.* Enfin, Balzac prévoyait 5 volumes d'*Etudes analytiques*, dont il n'a réalisé que la *Philosophie du mariage.*

Dans ce classement réalisé par Balzac en 1845, 5 ouvrages n'avaient pas trouvé place, parmi lesquels *La Cousine Bette* (1846) et *Le Cousin Pons* (1847).

Le choix établi ici est éminemment discutable ; nous en avons parfaitement conscience. Il n'est question que d'orienter les lectures de ceux de nos lecteurs qui connaîtraient les œuvres que nous avons citées en priorité (voir nos précédents articles) et qui voudraient compléter leurs connaissances.

Ce classement donne en outre une idée du gigantisme de l'œuvre balzacien. Il permet aussi, et ce n'est pas son moindre intérêt de le comparer à l'arbre généalogique des *Rougon-Macquart* (qui précède et commande tout dans l'œuvre de Zola), donc de saisir la différence fondamentale entre les deux romanciers.

Balzac et le retour des personnages

Relisons cette page de Michel Butor :

« Chez Walter Scott et chez d'autres romanciers classiques, il (Balzac) découvre la possibilité de représenter une époque de l'histoire par un personnage romanesque, donc de représenter toute la succession des époques historiques par une succession de personnages liés par des aventures ; il transpose cette succession en une simultanéité, découvrant que ces personnages ne représentent pas seulement des époques, mais des « espèces » différentes. Donc, renonçant peu à peu à ce projet d'une histoire générale de l'humanité, il se concentre sur la description de la société contemporaine dont la richesse se développe de plus en plus sous ses yeux, et dont la peinture est rendue possible par la pratique du retour des personnages, technique qui a d'abord comme avantage d'être en quelque sorte une ellipse romanesque, un moyen de raccourcir considérablement un récit autrement démesurément long. »

— *Un document* : le discours prononcé par Victor Hugo au Père-Lachaise, lors des obsèques de Balzac. Nous ne pouvons malheureusement en donner ici qu'un court extrait :

« Tous ses livres ne forment qu'un livre, livre vivant, lumineux, profond, où l'on voit aller et venir et marcher et se mouvoir, avec je ne sais quoi d'effaré et de terrible mêlé au réel, toute notre civilisation contemporaine ; livre merveilleux que le poète a intitulé « comédie » et qu'il aurait pu intituler « histoire », qui prend toutes les formes et tous les styles, qui dépasse Tacite et va jusqu'à Suétone, qui traverse Beaumarchais et qui va jusqu'à Rabelais ; livre qui est l'observation et qui est l'imagination, qui prodigue le vrai, l'intime, le bourgeois, le trivial, le matériel, et qui par moments, à travers toutes les réalités brusquement et largement déchirées, laisse tout à coup entrevoir le plus sombre et le plus tragique idéal. »

Avertissement a nos lecteurs : Deux ou trois devoirs, certainement envoyés ne nous sont pas parvenus ! Il peut en être de même pour certaines lettres. Nos lecteurs sont priés de croire que nous répondons personnellement et sous 48 heures à tout le courrier concernant l'agrégation. Qu'ils renouvellent leur demande s'ils ne voient rien venir.

MUSIQUE EN MAIN

Cette collection est un complément de « Plein Jeu » et des « Cahiers de Plein Jeu ». Elle offre aux solistes et aux amateurs de musique de chambre un répertoire de concert souvent inédit, dans un texte original.

Déjà paru :

Œuvres de J.-S. Bach, G.-F. Haendel, J. Hotteterre, J. Lœillet, D. Purcell, G.-P. Telemann.

J.-S. BACH

Les Concertos - Parties séparées de flûte à bec alto .... F 17,00

Les Cantates - Parties séparées de flûte à bec alto 45,00

G.-F. HAENDEL

Sonate en sol min. op. I n° 2 pour flûte à bec alto et basse continue. 10,80

Sonate en la min. op. I n° 4 pour flûte à bec alto et basse continue. 12,50

Sonate en ut maj. op. I n° 7 pour flûte à bec alto et basse continue. 14,50

Sonate en fa maj. op. I n° 11 pour flûte à bec alto et basse continue. 10,80

G.-Ph. TELEMANN

Sonate en ut majeur pour flûte à bec alto et basse continue 10,80

Sonate en fa maj. pour flûte à bec alto et basse continue 10,80

A paraître :

G.-Ph. TELEMANN

Deux sonates pour flûte à bec alto et basse continue



HEUGEL & Cie
56 à 62, galerie Montpensier
75001 PARIS

La messe polyphonique jusqu'au concile de trente

par Michel GUIOMAR

Dans l'inventaire qui suit, nous citons les principales collections nationales et grandes éditions modernes contenant des messes polyphoniques, sans y dénombrer les auteurs et les œuvres ; nous apporterons prochainement de telles précisions au moins pour les principaux compositeurs dont un catalogue peut être établi :

En attente d'un catalogue, mentionnons cependant dans ces éditions les ensembles de messes des grands compositeurs :

Anthologie des maîtres religieux primitifs des XVe-XVIe siècles. — Edition populaire à l'usage des maîtrises et des amateurs, en notation moderne avec clefs usuelles, nuances et indications d'exécution et réduction des voix au clavier, par Charles Bordes... Année 1-3. Paris, Bureau d'Edition de la Schola Cantorum, Soc. de Musique religieuse... 1893(-98).

Archivium musices metropolitanium mediolanense (Milano, Duomo di Milano), 1958.

Basilica, Messen und Motetten altklassischer vokalpolyphonie, Herausgegeben von Prof. Dr H. Lemacher und Prof. D.K.G. Fellerer. Dusseldorf, Schwann, 1952, n° 1.

Chor. Archiv Kassel. Bäsel, Barenreiter.

Das Chorwerk, Helft 1. Wolfenbüttel. Berlin, G. Kallmeyer, 1929.

Christophorus Chorwerk, herausgegeben von Fritz Schieri. Freiburg im Bresgau, Christophorus Verlag Herder, 1954 →.

Collectio operum musicorum Batavorum [publié par F. Commer]. Berlin, Mainz, 1844-1858.

Corpus mensurabilis musicæ. Rome, 1950 →.

Denkmaler Deutscher Tonkunst. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1892 →.

Denkmaler der Tonkunst im Bayern. Wiesbaden, Breitkopf und Härtel, 1967 →.

Denkmaler des Tonkunst in Osterreich (t. XIVn 1907 ; t. XVI, 1909, Heinrich Isaak, Weltliche Werke éd. par J. Wolf). Wien, Artario et Cie, 1894 →.

Documenta polyphoniæ liturgicæ sanctæ ecclesiæ romanæ, Sér. 1. Roma, Societas Universalis Sanctæ Ceciliæ, 1947 [publié par L. Feininger].

Das Erbe Deutscher Musik, 1935.

Les Maîtres musiciens de la Renaissance française, publié par Henri Expert... Paris, 1895 →.

Monumenta musicæ Belgiæ, Vitgegeven door de Vereenignis voor Muzick geschiedenis te Antwerpen. Berchem-Antwerpen « De Ring », 1932-1951, 1960, vol. VIII-IX.

N.B. — La flèche → indique que la publication se continue actuellement.

Monuments de la Renaissance française, publié par Henri Expert. Paris, 1924 →.

Monumenta polyphoniæ liturgicæ sanctæ ecclesiæ Romanæ Ser. I, Ordinary of the mass. Roma, Societas universalis Sanctæ Cæciliæ, 1948 [publié par L. Feininger].

Musica Britannica, a national collection of music. Londres, 1951 →.

Musica divina I [publié par K. Proske]. Regensburg, 1853-1863.

Musica divina II [publié par J. Schrems]. Regensburg, 1864-1869.

Musica spiritualis. Eine Answahl altklassischer kirchlieder a cappela Gesänge und Messen, in Verbindung mit Dr F. Haberl, H. Hübsch, Prof. Th.B. Rehmann, Prof. Dr Th. Schrems, Prof. H. Schroeder, herausgegeben von Dr K. Roeseling. Regensburg, Verlag Franz Feuchtinger (1950).

Musik alter Meister, Beiträge zur Musik und Kulturgeschichte Innerösterreich herausgegeben von Hellmut Federhofer. Graz, Akademische Druck und Verlagsanstalt, 1954 (Cleve-Johannes-Brassicanus Ducis).

Plainsong and medieval music Publications. Nashom Abbey, Burnham, Plainsong and Medieval Music Society, cop. 1890.

Polyphonic music of the 14th Century I, herausgegen von V.L. Schrade. Monaco, 1955.

Polyphonia sacra. A continental Miscellany of the 15th Century [publié par Ch. van den Borren]. Bernham, 1932.

Recueil de musique ancienne, recueil des morceaux de musique ancienne exécutés aux concerts de la Société de Musique vocale, religieuse et classique fondée à Paris en 1843... sous la direction de M. Le Prince de la Moskowa. Paris, Pacini, 1843.

Trésor musical publié par R.J. de Maldeghem, Bruxelles, 1865-1893.

BRUMEL (Antoine). — Opera omnia, dans *Corpus Mensurabilis* (voir plus haut).
— Opera omnia. New York, American Institute of Musicology, 1970.

CLEMENS NON PAPA. — Opera omnia, dans *Corpus Mensurabilis* (voir plus haut).

DUNSTABLE (John). — Dans *Musica Britannica*, VIII, 1953 [édit. par Bukofzer].

DUFAY (Guillaume). — Opera omnia (publié par G. de Van). Rome, 1947-1949. Edition continuée par H. Besseler. Editions partielles par Charles van den Borren (Burnham, 1932), Gerber (Wolfenbüttel, 1937), Stainer (Londres, 1898), de G. Thibault, dans *Revue de Musicologie*, 1924, n° 5, Feininger (Rome, 1951).

GOMBERT (Nicolas). — Opera omnia, dans *Corpus Mensurabilis* (voir plus haut).

JOSQUIN DES PRÉS. — Werken... [publ. par A. Smijers]. Amsterdam, 1921.
Editions partielles : Blume, dans *Das Chorwerk*, 1929 (voir plus haut), Ambros, Geschichte der Musik, Leipzig, 1882, 1889, 1911.

LA RUE (Pierre de). — Werken... [publ. par Tirabassi]. Malines, Bâle et Milan (s.d.).

LASSUS (Roland de). — Sämtliche Werke [édit. par F.X. Haberl et A. Sandberger, Leipzig, complétée par W. Boetticher (Bärenreiter-Verlag, Cassel)].

MACHAUT (G. de). — Messe N.-D., dans G. de M., *Sämlitche Mus. Werke* [publié par F. Ludwig]. 4 vol. Leipzig, 1926-1955.

OBRECHT (Jacob). — Werken, vitgegeven door J. Wolf [puis A. Smijers]. Amsterdam.

OCKEGHEM (Johannes)... collected work [édit. D. Plamenac). American Musicological Society, Studies and Documents, New York.

PALESTRINA (G.B.P. da). — Werke. Leipzig, Breitkopf und Härtel (1862-1907).

WILLAERT (Adrian). — Opera omnia, dans *Corpus Mensurabilis...* (voir plus haut).
— *Missa super Benedicta* [édit. par A. Averkamp], Amsterdam, 1915.

Anonyme. — Missa « O quam suavis », for five voices... transcribed and edited with introduction and explanatory notes by H.B. Collins... Burnham, Plainsong and Mediaeval Society, 1927.

Séjours de vacances musicales organisés par la Fédération Nationale d'Associations Culturelles d'Expansion musicale

PAQUES

5 à 10 ans	23/03 au 6/04 14 jours	« La Beuvrière », Brain-sur-Longuenée (Maine-et-Loire). Domaine champêtre en pleine campagne.
7 à 13 ans	23/03 au 6/04 14 jours	Pontigny (Yonne). Collège rural en pleine campagne, proche de l'abbaye de Pontigny.
10 à 16 ans	22/03 au 6/04 14 jours	Feydey-sur-Leysin (Suisse romande). 1 500 m d'altitude. Canton de Vaud. Ski alpin.
14 à 18 ans	22/03 au 6/04 14 jours	Autrans (Isère). Village olympique. Ski de fond. Patinoire.
+ de 18 ans	22/03 au 29/03 7 jours	Fontainebleau. Académie de printemps de flûte à bec. Deuxième session.

Pour tous renseignements, s'adresser à :
Secrétariat des Colonies de Vacances
B.P. 76, 49402 Saumur
ou :
F.N.A.C.E.M., 69, rue Condorcet, 75009 Paris
Tél. : 285.03-24 - 280.18-51

SOLFEGES

Quelques nouveautés :

Ameller. 23 LECTURES CHANTEES PROGRESSIVES, clé de sol, fa et ut 4e en 2 cahiers :
Cahier I : leçons 1 à 12 (f à mf)
avec accompagnement 26,20
sans accompagnement 6,60
Cahier II : leçons 12 à 23 (f à mf)
avec accompagnement 26,20
sans accompagnement 6,60

Bourez. ACTIVITES ET DIVERTISSEMENTS, solfège mélodique et percussion classique en 5 clés :
1er livre, clé de sol 13,80
2e livre, clé de fa 17,70
3e livre, clé d'ut 17,70
4e livre, clés d'ut 1re et 3e mélangées 17,70

Huguet. LA LECTURE MUSICALE DISSOCIEE
A - **Le rythme parlé,** 5 cahiers, chaque . 7,90
A1 : Débutant et préparatoire. — A2 : Elémentaire I. — A3 : Elémentaire II. — A4 : Moyen I et II. — A5 : Supérieur.
B - **La lecture des clés, 5 cahiers,** chaque 7,90
B1 : Début (clé de sol) et préparatoire (clés de sol et fa mélangées). — B2 : Elémentaire I (clés de sol et fa séparées). — B3 : Elémentaire II (clés de sol et fa mélangées). — B4 : Moyen I et II (clés de sol et de fa séparées et mélangées, clés d'ut 4e, 3e, 1re séparées). — B5 : Supérieur (clés de sol et de fa séparées et mélangées, clés d'ut 4e, 3e, 1re séparées).

Cardin. SOLFEGE RYTHMIQUE, 2 volumes sans accompagnement en clé de sol (f à d) :
1er volume, mesures simples 12,50
2e volume, mesures composées 10,20
Les mêmes sur 3 clés mélangées (sol 2e, fa 4e et ut 4e) :
3e volume, mesures simples 12,50
4e volume, mesures composées 10,20

Le Prev. MUSIQUE. Chants et rythmes en 6 cahiers progressifs :
Initiation A : Rythme, notes, intonation 10,20
Initiation B : Chants, gammes et pulsations 10,20
Cahier I : degré débutant 10,20
Cahier II : degré préparatoire 10,20
Cahier III : clés de sol, fa et ut 4e 11,70
Cahier IV : clés de sol, fa, ut 4e et 3e 10,20

Weber (A.). LEÇONS PROGRESSIVES DE LECTURE ET DE RYTHME :
Volume 1 : clé de sol et début clé de fa 11,70
Volume 2 : clé de sol et de fa 4e ligne 11,70
Volume 3 : mélange des clés sol 2e et fa 4e, début clé d'ut 1re et 4e ligne 11,70
Volume 4 : clés d'ut 4e ou 1re ligne, mélange des clés de sol 2e, fa 4e et ut 4e ou 1re ligne 11,70
Volume 5 : clés d'ut 3e et ut 4e ou 1re ligne, mélange des 5 clés 13,10
Volume 6 : clés d'ut 2e et fa 3e ligne, mélange des 7 clés 13,10

Catalogue complet sur demande

ALPHONSE LEDUC 175 Rue Saint-Honoré - 75001 PARIS - 260.48.61

Hervé MUSSON

notre discothèque

Deux réalisations exceptionnelles en ce mois, tant par leur qualité musicale que par l'intérêt qu'elles procurent, et une nouveauté d'un intérêt pédagogique certain, mêlées à nombre d'autres publications de valeur : telle se présente cette rubrique. En espérant que l'ensemble saura vous satisfaire musicalement et pédagogiquement.

Tout de suite, un document exceptionnel par son originalité, ses qualités musicales et techniques. Ce sont, chez HARMONIA MUNDI, *dix pièces chantées des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles* dans une gravure irréprochable. Précieux en classe lorsqu'il est question de la musique anglaise du temps de Purcell ou de la musique italienne, ce disque offre un vaste programme avec des œuvres parfois peu connues, ce qui permettra au musicien des instants d'une vie artistique intense. On ne peut rester indifférent à l'immense ferveur de ces pages aussi délicatement interprétées. Alfred Deller (contra ténor) nous comble avec sa voix d'une pureté et d'une souplesse infinie. Voilà certainement une réalisation parmi les plus remarquables du moment. Il faut dire d'ailleurs à cette occasion que la maison HARMONIA MUNDI fait très souvent preuve d'une originalité heureuse, lançant successivement sur le marché toute une série de réalisations de tout premier plan et avec des gravures en perfectionnement constant [1].

De CLAUDIO MONTEVERDE (1567-1743), dix Madrigaux ont été choisis parmi les dix-neuf Livres que l'auteur a laissés; ils témoignent de l'évolution de la musique de son temps. Ces dix petits chefs-d'œuvre (*Lamento della Ninfa*, *Ohimé ch'io morire*, *Bel Pastor*, *Eccomi pronta ai baci*, *Ecco mormorar l'onoe*, *Hor ch'el ciel e la terra*, *La mia turca*, *Perché fuggi*, *Presso un fiume tranquillo*) ont été disposés ici sans ordre chronologique, passant des uns aux autres, des plus jeunes aux plus anciens sans transition. Avec un très grand plaisir, on écoute ce remarquable enregistrement, tout de finesse et de poésie. L'interprétation d'une rare qualité par les solistes, l'ensemble vocal et l'Orchestre de Chambre de Lausanne sous la baguette de Michel Corboz, la justesse du ton et les timbres richement colorés et profondément expressifs quoique sans ostentation, procurent à l'auditeur quelques instants d'une bien belle félicité. L'effet stéréophonique de la réalisation offre profondeur à l'ensemble et l'atmosphère ambiante se trouve chargée d'une éloquence sonore restituée avec beaucoup de vie. Bravo et merci à la Maison ERATO pour ce beau travail [2].

Une réédition chez HARMONIA MUNDI attire à nouveau l'attention sur le célèbre CARLO GESUALDO (1560-1614 ou 15). Profitez de ce très bel enregistrement et d'une interprétation sans faille de l'*œuvre profane* du musicien par le Quintetto Vocale Italiano, dirigé par Angelo Ephrikian [3].

De DOMENICO SCARLATTI (1685-1757), PHILIPS, Collection « Trésors classiques », publie *Quinze Sonates pour clavecin*, choisies parmi les quelque 555 sonates que D. Scarlatti a laissées. La disposition des quinze sonates enregistrées tient compte de l'ordre avec lequel on interprétait ces œuvres par groupe de deux ou de trois. Sans doubler la récente publication ERATO de dix-huit sonates par Sgrizzi dont il a été question dernièrement dans ces colonnes, disons que les deux enregistrements se complètent et permettent une connaissance plus élargie de l'œuvre et du style de Scarlatti. Deux seules œuvres leur sont communes : les sonates en Ut K 132 et 133. L'interprétation de Blandine Verlet est ample et témoigne de recherche dans la façon de préparer les accents, les sonorités ou les phrases souvent bienvenues. Il s'en dégage plénitude et chaleur. Ces sonorités, pas toutes faites de spontanéité, révèlent une certaine profondeur masquée souvent par le jeu qu'inspire ces pièces. Concluons en disant que le programme choisi fait preuve d'une grande variété et la gravure fidèle. Fort bon disque, tout de dynamisme et de maturité [4].

La *Sérénade pour treize instruments à vent de W.A. MOZART*, en Si bémol majeur, K.361 de W.A. MOZART (1856-1891), au catalogue EMI VOIX DE SON MAITRE, est une œuvre qui fut écrite pour les instrumentistes de Mannheim, école dont on connaît l'influence sur la musique du temps. Bien qu'elle soit pensée pour le plein air, sa facture l'oriente plus vers la musique de chambre. Mozart s'y montre surtout confiant et heureux. Il fait jaillir de ce véritable orchestre à vent une multitude de phrases gaies et subtiles, lesquelles fusent tantôt ici, tantôt là, un peu comme si les différents instruments se livraient à un jeu sans cesse renouvelé. Otto Klemperer, avec The Lond Wind Quinttet and Ensemble, en donne une interprétation pleine d'humour qui sait, notamment dans l'adagio, revêtir une grande noblesse, toute de chaleur humaine. Avec une grande souplesse et beaucoup de finesse, il dirige ces pièces spirituelles où le dialogue s'établit avec verve et tendresse [5].

Chez le même éditeur, paraît une intégrale des *Sonates violon et piano* de BEETHOVEN (1870-1927). Bien différentes des ultimes sonates pour piano ou des derniers quatuors, ces dix sonates, d'apparence plus gaie, plus sereine, où le drame sous-jacent chez certaines d'entre elles passe rarement au premier plan, furent écrites dans un laps de temps assez court à une époque de relative jeunesse. La forme y est plus respectueusement observée et Beethoven ne cherche pas ici à en élargir les dimensions pour l'expression d'un drame intérieur intense, comme dans l'opus 110 par exemple. Toutes de fraîcheur et de générosité, mêlées parfois à de furieux accents, ces œuvres témoignent d'une vitalité, d'une richesse d'invention semblant inépuisables. Par cet enregistrement soigné, présenté en coffret de cinq disques, on peut apprécier à loisir la jeunesse d'une interprétation fraîche et limpide. Pinchas Zukerman, au violon, fait preuve d'une extrême musicalité. Il joue sa partie avec une infinité de nuances et le jeu de Daniel Baremboin est emprunt de franchise et de clarté. Piano et violon jouent d'égal à égal sans que la primeur aille à l'un ou à l'autre. Il faut déplorer toutefois que, durant quelques brefs instants, au hasard des pages, la ferveur de l'expression, l'équilibre musical soient rompus par un effet quelquefois peut-être trop voulu, trop recherché et donc pas suffisamment instinctif. Voilà néanmoins une interprétation lumineuse, fervente et dynamique, débordante d'enthousiasme. Tout cela de nature à procurer un réel plaisir musical [6].

Dietrich Fischer Dieskau et Gerald Moore gravent toujours chez LA VOIX DE SON MAITRE, la *Belle Meunière* de F. SCHUBERT (1797-1828). De qualité moyenne, cet enregistrement ne donne peut-être pas tout ce qu'on aurait pu en attendre. En effet, si Fischer Dieskau fait preuve d'une grande sensibilité à l'occasion de maintes inflexions mélodiques, le piano se borne trop souvent au rôle secondaire d'accompagnateur. Les nuances ou les respirations très soulignées nuisent quelque peu à l'ensemble, et il ne paraît pas y avoir d'étroite entente entre les deux interprètes [7].

Chez PHILIPS, Collection « Trésors classiques », voici une œuvre monumentale, le *Concerto pour piano n° 2 en Si bémol majeur, op. 83*, de BRAHMS (1833-1897), œuvre dans laquelle le piano ne semble pas opposé à l'orchestre comme dans les concertos traditionnels. Il apparaît plutôt comme instrument principal dans l'orchestre et la forme de l'œuvre relève autant de la symphonie, avec toute la solennité que cela implique, que du style concertant nerveux et brillant. Dans ce très bel enregistrement, Bernard Haitink, de l'Orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam, obtient une pâte orchestrale très expressive, particulièrement dans l'Andante qu'il dirige avec chaleur et d'où se dégage un lyrisme secret et poétique intense. Le soliste, A. Brendel, offre une version très musicale. Respectant le rôle assigné au piano, il est tour à tour accompagnateur discret ou soliste magistral ou fougueux. Il contribue pleinement à l'homogénéité, à la qualité artistique de cette réalisation. Bravo ! [8].

Encore chez PHILIPS, même collection, Leif Segerstam, dirigeant l'Orchestre du Royal Opera House de Covent Garden, présente de Richard WAGNER (1913-1883) des duos de *Parsifal* et de la *Tétralogie* avec Birgit Nilsson (Kundry, Sieglinde), Helge Brilloth (Parsifal, Sigmund), Norman Bailey (Klingsor). Il s'agit d'abord de la troisième scène du second acte de *Parsifal*, immédiatement après le départ des Filles-Fleurs et de la scène finale du premier acte de la Walkyrie. La seconde est bouleversante d'humanité, de passion, de bonheur, la musique y transcende des multiples élans du cœur; la première, tout aussi bouleversante, ô combien ! mais plus spécifiquement musicale et abstraite, atteint aux plus hauts sommets de la pensée artistique universelle. D'ailleurs *Parsifal*, comme les Maîtres, bien qu'ils relèvent également du

drame, sont peut-être d'essence plus proprement musicale que les autres œuvres de R. Wagner. Malheureusement, la place est restreinte pour disserter ici. En ce qui concerne cet excellent enregistrement, vous serez subjugués par l'ampleur de l'interprétation de Birgit Nilsson, particulièrement dans le rôle de Kundry. Possédant une puissance d'expression dramatique vertigineuse, elle tient son rôle avec sûreté, justesse de phrasé et d'intention phénoménale. Elle chante la première partie de cette scène de Parsifal précédant le baiser avec une poésie, une sensualité, une luminosité rarement atteintes, sauf peut-être par Astrid Varnay sur la scène de Bayreuth lorsque Boulez dirigeait. Durant la seconde partie de cette même scène, elle parvient à une tension dramatique extraordinaire comme Martha Mödl autrefois savait en créer. C'est avec une ardeur démoniaque qu'elle chante le second point culminant lumineux : « J'ai vu lui, lui, j'osais, rire... j'eus sur lui les yeux » (Ich san ihn ihn und lachte... da traf mich sein Blich).

Changement radical dans le rôle de Siglinde qu'elle chante avec tendresse et passion. Bien que de très grand talent et d'une justesse de ton parfaite, le ténor Helge Brilioth semble pâle à côté d'une telle partenaire. Voilà qui est fort dommage, car il joue son rôle avec ferveur et il incarne un très bon Sigmund.

L'orchestre, quant à lui, sous la baguette de Leif Segerstam, reste bien souvent en deçà des potentiels dynamiques et expressifs, surtout lorsqu'on a « vécu » à Bayreuth les Parsifal très différents de Knapperbuch, de Boulez et, le dernier en date, inoubliable, de Jochum, ou la Tétralogie de K. Böhm. Très bon disque, malgré ces insuffisances de la direction, pourtant fort précise; disque tout à la gloire de Birgit Nilsson — monstre sacré —, héritière directe depuis Windgassen, de Wieland Wagner et d'une très grande époque de Bayreuth dont nous avons tous (Bernard Gavoty excepté) un peu la nostalgie [9].

Retournant chez LA VOIX DE SON MAITRE, on y trouve de GABRIEL FAURE (1845-1924) les *Treize Barcarolles* louées par J.-Ch. Collard. Tout comme la réédition attendue des deux quatuors et trio à cordes avec Marguerite Long, signé également « EMI », dont il a été question dernièrement, ce nouvel enregistrement des Treize Barcarolles constitue un document musical d'une haute qualité. A la faveur d'un enregistrement techniquement très bon, J.-Ch. Collard donne une très brillante interprétation. Sans tomber dans le travers d'une exécution éthérée à force de douceur et d'intimisme, il joue ces pages avec clarté, concision, mais aussi avec une sensibilité bien délicate. L'exquise poésie de ces œuvres s'en trouve grandie, accrue. Voilà, en somme, une belle réussite. Et l'on pourrait dire de cette interprétation toute de raffinement qu'elle est aussi réfléchie et musicale que la musique est distinguée et charmante [10].

Encore chez LA VOIX DE SON MAITRE, voici de ALBAN BERG (1885-1935) le *Concerto pour violon « à la mémoire d'un ange »*, et de BELA BARTOK (1881-1945) *Deux Rhapsodies*, jouées par Yehudi Menuhin, The BBC Symphony Orchestra et, au pupitre, Pierre Boulez. Autre publication de qualité dont l'intérêt par la distribution se trouve être largement confirmé. Comme à chacune de ses apparitions à la tête d'une formation, symphonique ou lyrique, Boulez dirige ces œuvres avec une minutie et une précision difficilement imaginables. Dans le cas présent, il restitue une puissance dramatique prodigieuse; dans le concerto pour violon particulièrement, où l'orchestre fait preuve d'une vitalité exceptionnelle, il obtient des accents sauvages et douloureusement expressifs. Les différents plans sonores sont très fortement caractérisés les uns par rapport aux autres, tout est clarifié, aéré à l'extrême. La fébrilité communicative des tempi souvent brisés, les phrases, tendres ou agressives, qui surgissent soit du mouvement lui-même, soit de l'ombre, donnent toute mesure à la pensée dramatique initiale de l'œuvre. Cette exceptionnelle interprétation permet d'apprécier ce concerto sous un jour nouveau d'une puissante réalité artistique. Si la forte personnalité de P. Boulez domine l'enregistrement et particularise beaucoup l'interprétation, l'immense sensibilité du jeu extrêmement souple de Menuhin en rehausse encore la qualité musicale. Il tire des trois partitions une foule d'intentions, de nuances qui s'accordent étroitement à la direction du chef, comme si une même pensée animait les deux interprètes. Il en résulte une unité d'expression rarement atteinte à ce point dans ce domaine de la musique [11].

Sous le titre « *Le Fantastique Sviatoslav Richter* », PHILIPS présente dans la collection économique TWIN-SET quelques enregistrements de concerts réalisés à Sofia par la République populaire de Bulgarie. Successivement : MOUSSORGSKI (1831-1881) (*Tableaux d'une exposition*), SCHUBERT (1797-1828) (*Menuet musical, op. 94, n° 1 ; Impromptus, op. 90, n° 2 et 4*), CHOPIN (1810-1849)

(*Etude, op. 10, n° 13*), LISZT (1811-1886) (*Valses oubliées, n° 1 et 2 ; Etudes d'exécution transcendante, n° 5 et 11*). Comparé aux réalisations de studio, où seul importe la perfection et la pureté du signal sonore, l'enregistrement « en direct » recèle parfois plus de spontanéité, puisque l'exécution est unique et sans retouches et qu'elle fixe en outre la vie d'une salle de concert. Peut-être est-ce plus facile de se considérer alors comme spectateur à part entière et d'oublier un peu plus son milieu quotidien. On se souviendra longtemps des fantastiques enregistrements « en direct » du *Parsifal* de Knapperbuch et plus récemment de la *Tétralogie* de Karl Böhm. Ces deux exécutions ont fixé définitivement les interprétations les plus prestigieuses de cette seconde moitié du XXe siècle et constituent un document exceptionnel. En ce qui concerne le présent enregistrement, il faut déplorer une légère coloration du timbre du piano due sans doute à l'acoustique de la salle ; il en résulte à l'audition un certain malaise auquel, l'accoutumance aidant, on s'habitue peu à peu. L'immense délicatesse de jeu de Richter permet malgré ces défaillances techniques une heure de musique d'une rare qualité. De l'extrême douceur des *Valses oubliées* à la force quasi orchestrale de certains moments des *Tableaux*, il obtient une infinité de nuances et donne de ces œuvres une exécution bien émouvante. Seul, l'*Impromptu* op. 90, n° 2 apparaît un peu terne comparé au reste du programme et musicalement inférieur à l'excellente interprétation d'Alfred Brendel enregistrée également par PHILIPS et dont il a été question dans une précédente chronique [12].

On sait les activités déployées sans compter de Solange et Jean RUAULT comme animateurs des émissions de la Radio Scolaire de 1953 à 1972. Au cours de ces dix-neuf années, ils n'ont cessé d'apporter leur soutien aux institutrices et instituteurs en des classes démunies. Ils ont su intéresser les enfants, leur faire aimer la musique, et leur donner envie de la mieux connaître. Leurs commentaires, leur présentation des œuvres constituent un exemple de pédagogie. Et ils furent alors très appréciés dans les écoles où leur émission était impatiemment attendue. Il m'est permis de leur rendre ici hommage à l'occasion de la parution chez la VOIX DE SON MAITRE du second volume de leur *INITIATION AUX ŒUVRES MUSICALES*. Sur les cinq disques présentés en coffret, ont été réunies diverses œuvres choisies çà et là dans l'histoire de la musique. Successivement, des extraits de *l'Enfant et les Sortilèges*, des *Forains*, du *Quintette en La Majeur* de SCHUBERT, des *Quatre Saisons*, de *La Belle au bois dormant* de TCHAIKOWSKY, du *Jeu de Robin et Marion*, d'*Hyperprisme* de VARESE,, et des *Maîtres chanteurs*. Puis intégralement la *Truite* de SCHUBERT, le *Chant des oiseaux*, le *Tocata et Fugue en ré mineur*, la *Polonaise n° 6 en la bémol* et *La Poule* de RAMEAU. La première partie de l'enregistrement est consacrée aux commentaires successifs précis et détaillés, jalonnés d'exemples musicaux bien choisis ; la seconde aux œuvres proprement dites bien interprétées et très correctement enregistrées. La totalité des thèmes a été rassemblée en une petite troisième partie (10e face) pour éventuelle reconnaissance. Je ne saurai trop recommander une telle réalisation pour son immense intérêt pédagogique et pour l'aide éventuelle qu'elle peut apporter. En outre, voilà réunies en un coffret unique bon nombre d'œuvres musicales pouvant servir de base à tout enseignement, primaire ou de premier cycle, là où la discothèque n'existe pas encore comme, hélas, il arrive parfois dans les établissements. Belle initiative de la part de PATHE MARCONI [13].

Voici, pour terminer trois nouveautés MELODIA CHANT DU MONDE à signaler pour leurs bonnes interprétations dues à Guennadi Rojdestuenski au pupitre de l'Orchestre symphonique de la Radio de l'U.R.S.S. Ce sont de TCHAIKOWSKY (1840-1893), les *Symphonies n° 4 en fa mineur, 5 en ré mineur et 6 en si mineur* dite *Pathétique*. Interprétation de qualité donc, mais que l'on aurait toutefois



EDITIONS RIDEAU ROUGE
24, rue de Longchamp - 75116 Paris
Tél. : 704.52.37

Nouveauté - Solfège

O. GARTENLAUB : *Vingt leçons de solfège à chanter en trois clés* (clé de sol, clé de fa 4e, clé d'ut 4e). Cours élémentaire A avec accompagnement de piano (version chant seul).

P.-M. DUBOIS : *Livre de solfège pour le cours élémentaire A* (clé de sol, clé de fa 4e, clé d'ut 4e). Vingt pièces musicales avec accompagnement de piano (version chant seul).

aimé entendre dans une présentation plus soignée. En ce qui concerne les symphonies 5 et 6 (je n'ai pas pu entendre entièrement la 4e, le disque étant dans sa grande partie inutilisable, l'étiquette empiétant sur une bonne partie de la gravure) la puissance de l'interprétation frappe tout d'abord. De ces œuvres considérées habituellement comme une trilogie du destin, Rojdestuenski donne une expression romantique très forte, sombre et angoissante, particulièrement dans la 5e symphonie. L'orchestre, très en relief, fait preuve de beaucoup de dynamisme [14].

---

[1] **Pièces chantées des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles**
HARMONIA MUNDI HMU 228

[2] **MONTEVERDE :** Dix Madrigaux, vol. I
ERATO STU 70848

[3] **GESUALDO :** Œuvre profane
HARMONIA MUNDI HMU

[4] **D. SCARLATTI :** 15 Sonates clavecin
PHILIPS, Trésors classiques, super art ; stéréo 6504 119

[5] **MOZART :** Sérénade pour 13 instruments à vent, Si Bémol Maj.
VOIX DE SON MAITRE, EMI 2 C 069 00609

[6] **BEETHOVEN :** Intégrale Sonates violon piano
V.S.M. EMI 2 C 161 02430/4

[7] **SCHUBERT :** La Belle Meunière
V.S.M. EMI 2 C 069 00202

[8] **BRAHMS :** Concerto piano n° 2 en Si Bémol Maj.
PHILIPS Trésors classiques 6550 767

[9] **WAGNER :** Duos de Parsifal et de la Walkyrie
PHILIPS Trésors classiques 6500 661

[10] **FAURE :** 13 Barcarolles
V.S.M. EMI 2 C 069 11328

[11] **BARTOK :** Deux rapsodies
BERG : Concerto violon « à la mémoire d'un ange »
V.S.M. EMI 2 C 069 01855

[12] **Le fantastique Sviatoslav Richter : Moussorgski, Schubert, Chopin, Liszt**
PHILIPS, TWIN-SET 1 × 6730 007

[13] **Initiation aux œuvres musicales** par **Solange et Jean RUAULT**
V.S.M. EMI C 151 12821/5

[14] **TCHAIKOWSKY :** Symphonies 4, 5 et 6, fa min., ré min., si min.
CHANT DU MONDE LDX 78570, 71, 72

Yves HUCHER
Musicologue

Chroniques azuréennes

Cannes : Concerts du Casino municipal

Ils ont lieu en principe le jeudi à 17 h 15, au Casino Municipal, et bénéficient d'un public extrêmement nombreux ; nous voulons dire qu'il n'est pas prudent d'arriver à la dernière minute sans être muni de ses billets.

L'orchestre est recomposé chaque saison de façon quelque peu hétéroclite en ce qui concerne l'âge des musiciens, leur origine et leur talent.

Aussi, Daniel Stirn, qui le conduit pour la troisième saison, n'a-t-il que plus de mérite. Il suffit d'avoir entendu les deux premiers concerts, à quinze jours d'intervalle, pour juger du travail accompli et des progrès que seul un chef consciencieux et expérimenté peut obtenir ; on devine les séances de travail par pupitres, et la présence constante sur les lieux d'un chef, qui connaît parfaitement les faiblesses de l'instrument dont il dispose, mais qui obtient, en se mettant au service de tous et de la musique, non de sa propre gloire, des résultats, certes inégaux, mais toujours en progrès du début à la fin d'une saison.

Il faut dire encore que les solistes — à une exception près — sont non seulement bien choisis en fonction de leur personnalité et de leur renom, mais particulièrement désignés pour l'œuvre qu'on leur demande d'interpréter. Daniel Stirn tient en effet à donner une unité à ses concerts (musique russe, musique française, etc.) ; et cependant il obtient la rencontre de Youri Boukov et de Liszt, d'André Navarra et de Khatchaturian, de France Clidat et de Saint-Saëns.

Ces concerts se déroulent jusqu'à la fin du mois de mars et nous serons impatients d'entendre l'Hommage à Ravel, l'Hommage à Reynaldo Hahn, et un concert donné en duplex par Pierre Cochereau, du grand orgue de N.-D. de Bon Voyage à 100 m à peine du Casino !

Nice : La saison d'Opéra

Commencée avec un remarquable *Prince Igor*, la saison se poursuit à raison de deux représentations d'un même spectacle, le vendredi (soirée) et le dimanche (matinée) de chaque semaine. Les titres vont de l'opérette à l'opéra wagnérien en passant bien entendu par le répertoire italien (on aime le *bel canto* ici au moins autant qu'à Toulouse, et l'on n'y est pas moins sévère pour les chanteurs).

A cette cadence, nous ne pouvons rendre compte de tous les spectacles. Mais l'un d'eux nous a paru mériter une mention spéciale : c'est *Le Crépuscule des Dieux*, qui suivait *Siegfried* (les deux premières journées de la *Tétralogie* ayant été données l'an dernier). Pour ces deux représentations devant des salles absolument combles, Ferdinand Aymé, Directeur de l'Opéra de Nice, peut être fier de la « production » qu'il a réalisée. Orchestre et chœurs renforcés par des éléments venus de théâtres allemands, nombre de répétitions augmenté de façon décente sinon suffisante, mise en scène de Pierre Médecin, dans des décors et projections de Jean Blançon, une mise en scène à égale distance du faux respect et de l'outrance ridicule, faite d'harmonie et de puissance de suggestion.

C'est encore par le terme d'homogénéité que nous saluerons la distribution, jusque dans le trio des Nornes et des Filles du Rhin. Grâce à Hagen Williams, Hagen n'est plus « sacrifié », et de même pour la Waltraute que chante Anna Reynolds. Peter Lagger (Hagen) et Franz Mazura (Gunther) forment un remarquable duo. Si malgré ses qualités de musicien et la beauté du timbre, Jean Cox (en Siegfried) nous a paru manquer d'éclat et de chaleur, nous avons été ébloui par la Brunnhilde, hiératique, noble, et musicalement parfaite et émouvante, que nous offrait Ludmilla Dvrorakova.

Et lorsque l'on sait que, malgré la « conjoncture actuelle » (comme on dit poliment) plus d'une ville de « province » réussit des tours de force à peu près semblables, on se demande pourquoi on dépense tant de milliards à Paris pour présenter des spectacles que cette même « province »... sifflerait...

Politique nouvelle des orchestres

Cela, à la rigueur, nous pourrions l'oublier, mais lorsque, d'un trait de plume, on supprime l'Orchestre de l'O.R.T.F. de Nice-Côte d'Azur, sans que personne puisse s'en prendre à quiconque, puisque « l'O.R.T.F. » n'existe plus... alors nous nous révoltons. Qui a songé au drame de ces brutales mises à la retraite ou en « position d'attente » ? Qui a songé à ce drame du « metteur en ondes-musicien » (combien en existe-t-il en France ?) purement et simplement remercié après VINGT ANS de bons et loyaux services ?

Tout cela dans l'intérêt de qui ?...

Si l'on nous parle d'un « orchestre géant » installé à Paris bien entendu — on appelle cela la « décentralisation » ! — qui étendrait ses ramifications protectrices sur tout l'hexagone, envoyant ici quatre violons, là une flûte, ailleurs deux cors, nous répondons simplement par deux questions : qui paiera les frais de déplacement et de séjour des musiciens ? Quel sera le résultat « artistique » avec de tels « moyens de fortune » ?

En attendant, le Festival du Jeune Soliste d'Antibes est menacé, ayant perdu son « orchestre accompagnateur », son glorieux compagnon au long de ces trois premières années ? Qui sauvera le Festival du Jeune Soliste ?...

Et, à Vence, on annonce la suppression pure et simple d'un Festival sur lequel personnellement nous n'étions pas toujours d'accord, mais qui connaissait un immense succès. Il ne doit pas s'agir de cas uniques, la Côte d'Azur ne doit pas être la seule touchée dans sa vie artistique et musicale, et ce, au moment de l'afflux des touristes, français et étrangers...

Pourquoi permet-on tout cela ?... La question est posée dans le *Guide Musical-Opéra* et par tous ceux qui aiment la musique et voudraient la servir. QUI répondra ?

Pendant ce temps, à Monte-Carlo...

Pendant ce temps, à Monte Carlo, on achève l'année faste 1974, en débordant de quelques jours sur janvier. Année « faste » parce que le prince Rainier III, qui fêtait le 25e anniversaire de son règne, a voulu que la musique « soit de la fête », si l'on nous permet de nous exprimer ainsi. Ainsi, avons-nous rendu compte des créations nombreuses et toutes fort intéressantes d'œuvres écrites pour cette heureuse circonstance.

Cela s'est fait sans tapage et sans déclaration fracassante, mais de Khatchaturian à Mortaria et Mihalovici, ces œuvres ont enrichi le répertoire de l'Orchestre National de Monte Carlo qui peut passer de son chef titulaire, Lovro von Matacic, en d'autres mains, mais garde toujours son « secret », oh ! un secret bien simple qui tient en deux mots : homogénéité — grâce à sa stabilité — et travail — grâce à une gestion et à une direction qui permettent d'exiger la présence de *tous* les musiciens à toutes les répétitions, et aussi... au concert !

C'est ainsi que nous avons entendu le 19 janvier, en première audition, une bien belle œuvre que Roberto Rossellini a écrite pour l'orchestre et les chœurs de Monte Carlo mais qui sera donnée au printemps à Milan et à Salzbourg : il s'agit de la *Prière de Saint-François d'Assise*. Dédaignant la facile antithèse que lui proposait le texte, le musicien a simplement développé une très pure cantilène modale appuyée sur un sobre motif *ostinato*. Œuvre sans prétention, qui ne se veut pas alourdie d'un « message » mais qui incite au recueillement, sinon à la prière... Une œuvre dont on se dit : « Je l'aurais bien écoutée une seconde fois ! » Un tel regret est-il si fréquent après la création d'une œuvre nouvelle ?...

Et voici les dates qui nous ont été demandées de la saison d'opéra : *Andrea Chenier* de Giordano (8, 12 février soirée, et 16 matinée), *La Bohême* de Puccini (22, 26 février soirée, et 2 mars matinée), *Rigoletto* de Verdi (8 et 12 mars soirée, et 16 matinée) : enfin — et surtout, nous permettra-t-on de dire ici ? — *L'Heure espagnole* de Ravel et *La Voix humaine* de Poulenc. Notez bien les dates, car on n'annonce que deux représentations : vendredi 21 mars, soirée et dimanche 23, matinée. (Location et renseignements par téléphone à l'Atrium du Casino de Monte Carlo : (93) 30-69-31.)

Festival de Pâques, à Lourdes

Du 28 mars au 6 avril 1975 : Telemann (Passion selon saint Marc). Mozart (Grand-Messe en ut mineur). J.-S. Bach (Messe La Maj.). Monteverdi (Motets). Vivaldi (Quatre Saisons). Couperin, Rameau, Dvorak (Requiem). Beethoven (Neuvième Symphonie). S'adresser à : Bureau du Festival de Pâques, Office municipal du Tourisme, place de l'Eglise, 65100 Lourdes.

Concerts à Saint-Thomas-d'Aquin

Mardi 18 mars, 21 heures : M. Antoine Charpentier (Leçons de Ténèbres pour 1, 2 et 3 voix de femmes).

Mercredi 23 avril, 21 heures : M. A. Charpentier (Te Deum).

Chaque dimanche, de 17 h 45 à 18 h 15 : Auditions d'orgue.

Une heure de musique à La Madeleine

Mardi 18 mars, 18 h 30 : « Choralies » (Van Berchem, Vittoria, Gabrieli, Aichinger, J. Cailley, J. Havard de La Montagne, Stravinsky, Gretchaninoff, J.-S. Bach).

N° de Commission Paritaire : 28 511

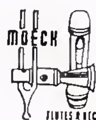
Imprimé à Paris

INSTRUMENTARIUM - BOUVIER

28 Modèles de Carillons
31 Modèles de Xylophones
26 Modèles de Métallophones
16 Modèles de Lames et Plaquettes sonores
34 Modèles de Tambourins
41 Modèles de Timbales
11 Modèles de Triangles
15 Modèles de Cymbales
6 Modèles de Grosses Caisses
6 Modèles de Caisses Claires
4 Modèles de Bongos
11 Modèles de Blocs chinois
30 Modèles Percussion Claves
Blocs et Tubes résonnants
Castagnettes - Grelots - Maracas
15 Modèles de Guitares







FLUTES

MOECK

Bärenreiter



Françaises RAHMA

DOLMETSCH

AULOS

BOUVIER-PARIS

FOURNISSEUR DU CONSERVATOIRE NATIONAL SUPÉRIEUR DE PARIS

15, Rue d'Abbeville - 75010 PARIS
TÉLÉPHONE : 878-24-88

R. C. PARIS 62 A 1349
C. C. P. : PARIS 5185-71



PIANOS • PIANOS DE CONCERT • MATÉRIEL D'ENSEIGNEMENT MUSICAL • INSTRUMENTS DE MUSIQUE

Nouveau catalogue gratuit sur demande
Prix spéciaux aux membres du corps enseignant et établissements scolaires

Directeur-Gérant : André MUSSON Dépôt légal 1er trimestre 1975 C.L.J. PARIS-XIVe - TÉL. 783.78-55 - 734.33-10 - N° 1 126